Дорогому Сергію Николаевичу Булгакову въ знакъ глубокаго уваженія и любви отъ

Андрея Бѣлаго.

КНИГИ АНДРЕЯ БѢЛАГО.

Золото въ лазури. Книга стиховъ. Книгоиздательство „Скорпіонъ". Москва. 1904.

Пепелъ. Книга стиховъ. Книгоиздательство „Шиповникъ". Петербургъ. 1909.

Урна. Книга стиховъ. Книгоиздательство „Грифъ". Москва. 1909.

Сѣверная симфонія, первая, героическая. Книгоиздательство „Скорпіонъ". Москва. 1904.

Вторая симфонія, драматическая. Книгоиздательство „Скорпіонъ". Москва. 1902.

Возвратъ. Третья симфонія. Книгоиздательство „Грифъ". Москва. 1904.

Кубокъ мятелей. Четвертая симфонія. Книгоиздательство „Скорпіонъ". Москва. 1909.

Серебряный голубь. Романъ. Книгоиздательство „Скорпіонъ". Москва. 1910.

Символизмъ. Книга статей. Книгоиздательство „Мусагетъ". Москва. 1910.

Арабески. Книга статей. Книгоиздательство „Мусагетъ". (Готовится).

Лугъ зеленый. Книга статей. Книгоиздательство „Альціона". (Готовится).

АНДРЕЙ БѢЛЫЙ

СИМВОЛИЗМЪ

Книга статей

Книгоиздательство «Мусагетъ»
Москва 1910.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Въ предлагаемой книгѣ собраны нѣкоторыя изъ моихъ статей, расположенныя въ извѣстномъ порядкѣ; порядокъ и выборъ статей обусловленъ общимъ планомъ книги; ея задача—выдвинуть нѣкоторые изъ вопросовъ, тѣсно связанные съ искусствомъ, въ частности съ искусствомъ современнымъ; первая часть является подготовительной; здѣсь въ общихъ чертахъ намѣчается ходъ обоснованія тѣхъ тезисовъ, которые, по моему убѣжденію, должны лечь въ основу эстетики будущаго: такая эстетика связана съ теоріей символизма, какъ міропониманія; краткій очеркъ такого міропониманія предложенъ въ статьѣ моей „Эмблематика смысла"; здѣсь я не стараюсь строго обосновать символизмъ; обоснованіе — цѣль отдѣльной книги, которую я надѣюсь предложить вниманію читателя въ близкомъ будущемъ; чтобы выяснить отношеніе теоріи символизма къ проблемамъ культуры, научной психологіи и догматизму, я предпослалъ „Эмблематикѣ смысла" четыре подготовительныхъ статьи, послѣдовательно приближающихъ читателя къ проблемамъ теоріи символизма, изъ нихъ двѣ („Символизмъ и критицизмъ" и „О научномъ догматизмѣ")

уже были напечатаны раньше; въ настоящее время я не раздѣляю по существу нѣкоторыхъ тезисовъ печатаемыхъ статей, — однако, я раздѣляю ихъ условно. Приближая къ пониманію основной статьи этого отдѣла „Эмблематикѣ смысла", предлагаемыя статьи суть промежуточныя звенья, соединяющія статью мою „Проблема культуры" съ основными мыслями, высказанными въ этомъ отдѣлѣ.

Въ „Эмблематикѣ смысла" я даю негативное обоснованіе доктрины символизма; положительное ея раскрытіе я откладываю; считаю нужнымъ здѣсь только сказать, что символизмъ для меня есть нѣкоторое религіозное исповѣданіе, имѣющее свои догматы; всѣ возраженія методологическому догматизму, которыя встрѣтитъ читатель въ моей книгѣ, вовсе не касаются жизненныхъ догматовъ; дисциплина и догматъ, теорія и догматъ—несоизмѣримы, потому что догматъ есть Слово, ставшее Плотью; но объ этомъ лучше всего сказано въ первой главѣ Евангелія отъ Іоанна.

Задача предлагаемой книги вовсе не изложеніе моего религіознаго credo; эти нѣсколько словъ я считаю нужнымъ сказать только для того, чтобы позицію, теоретически занимаемую мною, не смѣшивали съ адогматизмомъ, иллюзіонизмомъ и солипсизмомъ, столь модными въ наши дни.

Во второмъ отдѣлѣ книги я касаюсь главнымъ образомъ задачъ и методовъ эстетики, ближайшимъ образомъ — той части ея, которая непосредственно ложится въ основу науки о лирической поэзіи.

Какъ въ этомъ, такъ и въ первомъ отдѣлѣ книги, статьи расположены по возможности такъ, чтобы

онѣ являлись отдѣльными главами одной книги; этимъ обусловливается и выборъ самихъ статей; рядъ статей, написанныхъ въ болѣе импрессіонистическихъ тонахъ, я объединилъ въ слѣдующую книгу статей „Арабески“; другой рядъ статей, касающихся русской литературы, я объединилъ въ книгу „Лугъ зеленый“; обѣ книги появятся вскорѣ.

Въ виду того, что статьи, долженствующія служить главами предлагаемой книги, писались въ разное время, онѣ, какъ самостоятельное цѣлое (за исключеніемъ статей о ритмѣ), требуютъ развитія и пополненія; я снабдилъ ихъ примѣчаніями, въ которыхъ отчасти восполнилъ нѣкоторые изъ пробѣловъ или развитіемъ того или иного положенія, или ссылками на мнѣнія тѣхъ или иныхъ мыслителей, или указаніемъ на нѣкоторые литературные источники, могущіе заинтересовать читателей; при составленіи библіографіи я руководствовался вовсе не тѣмъ, чтобы эта библіографія была исчерпывающей, а тѣмъ, чтобы читатели при желаніи могли на первыхъ порахъ оріентироваться въ томъ или иномъ заинтересовавшемъ ихъ вопросѣ.

Андрей Бѣлый.

1910 года, апрѣля 5. Бобровка.

ОТДѢЛЪ I.

ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРЫ.

Вопросъ о томъ, что такое культура, есть вопросъ нашихъ дней; не оспариваютъ значенія культуры, оспариваютъ постановку тѣхъ или иныхъ вопросовъ, связанныхъ съ культурой.

Еще въ недавнее время понятіемъ „культура" пользовались въ обиходѣ, какъ понятіемъ общеизвѣстнымъ; ссылками на культуру, какъ на нѣчто извѣстное всѣмъ, пестрятъ не однѣ только публицистическія статьи: ими пестрятъ и ученые трактаты; правда, многіе мыслители уже указывали на чрезвычайную сложность самаго понятія „культура". Въ настоящее время въ рядѣ теченій теоретической мысли переносится центръ тяжести на вопросы культуры; то же отчасти происходитъ въ исторіи философіи и въ философіи исторіи; то же мы можемъ наблюдать въ области искусства; культура оказывается мѣстомъ пересѣченія и встрѣчи вчера еще раздѣльныхъ теченій мысли; эстетика здѣсь встрѣчается съ философіей, исторія съ этнографіей, религія сталкивается съ общественностью; выростаетъ потребность точнѣе опредѣлить, что такое культура; до настоящаго времени, сталкиваясь съ проблемой культуры въ обиходѣ нашей мысли, мы сталкивались съ чѣмъ то самоочевиднымъ, не поддающимся опредѣленію; болѣе пристальный взглядъ на вопросы культуры превратилъ самую культуру въ вопросъ; разрѣшеніе этого вопроса не можетъ не внести переоцѣнки въ постановку вопросовъ философіи, искусства, исторіи и религіи.

Культура оказалась для насъ чѣмъ то самоцѣннымъ.

И потому вопросъ о цѣнности вообще въ современной теоретической мысли опирается на вопросы культуры, какъ на вопросы, связанные съ уясненіемъ практическихъ задачъ бытія; нѣкоторыя умственныя теченія выдвигаютъ съ особенной рѣзкостью вопросъ о цѣнности; является ли здѣсь понятіе о цѣнности приближающимся къ понятію о творчествѣ, какъ у Бергсона, или приближающимся къ понятію объ этической нормѣ, какъ въ современномъ неокантіанствѣ,—вопросъ вторичный[1]); въ томъ и другомъ случаѣ понятіе о цѣнномъ сближается съ понятіемъ о должномъ и истинномъ; такой постановкой проблемы само теоретическое познаніе принуждены мы разсматривать съ точки зрѣнія практическаго его смысла: оно должно осуществлять свои цѣли, быть нужнымъ... и въ этомъ смыслѣ цѣннымъ.

Что есть цѣнность познанія?

Опредѣляя эту цѣнность истинностью, мы еще не приблизимся къ уясненію задачъ познанія; въ современной философіи часто встрѣчаемся мы съ сужденіемъ „истинное есть цѣнное“[2]), при чемъ вовсе не опредѣляется характеръ приведеннаго сужденія: есть ли оно сужденіе синтетическое или аналитическое въ Кантовскомъ смыслѣ, т.-е. вносится ли предикатомъ сужденія нѣчто, не содержащееся въ субъектѣ (истинное), или наоборотъ: понятіе предиката относится къ понятію субъекта какъ нѣчто, заключающееся въ этомъ понятіи; но прежде еще требуется опредѣлить въ сужденіи „истинное есть цѣнное“ подлинный субъектъ и подлинный предикатъ; вѣдь сужденіе это можетъ быть прочитано наоборотъ: „цѣнное есть истинное“.

Одно изъ серьезнѣйшихъ философскихъ теченій Германіи, опредѣляя истину, какъ долженствованіе, видитъ въ долженствованіи единственную трансцендентную норму; но это же теченіе, опредѣляя истинное, какъ цѣнное, не рѣшаетъ вопроса о характерѣ приведеннаго сужденія; и трансцендентная норма повисаетъ въ иллюзіонистической пустотѣ, либо съ привнесеніемъ понятія о цѣнности превращается въ метафизическую реальность, потому что цѣнность въ послѣднемъ случаѣ привносится изъ областей, лежащихъ за предѣлами гносеологическаго идеализма, т.-е. изъ мистическаго

реализма; теорія знанія здѣсь не только становится теоріей цѣнностей, но самая эта теорія неминуемо опирается на процессъ оцѣниванія, какъ фактъ внутренняго опыта; такъ вторгается въ эту область съ другого конца изгнанный психологизмъ, возвращаясь въ видѣ мистическаго реализма; тутъ понимаемъ по новому мы слова Геффдинга: „На разработку проблемы цѣнности роковое вліяніе имѣло то обстоятельство, что Иммануилъ Кантъ хотѣлъ вывести понятіе цѣли и цѣнности изъ понятія нормы“...

Возвращеніе къ психологизму неминуемо ведетъ насъ къ ученію о томъ, что понятіе о цѣнности опирается на внутренне-реальный въ насъ опытъ, организація и поступательное движеніе котораго преображаетъ намъ окружающую дѣйствительность и въ томъ смыслѣ ее творитъ; „всякое знаніе“, говоритъ Риккертъ, „есть уже вмѣстѣ съ тѣмъ и преобразованіе дѣйствительности“; преобразованіе дѣйствительности вокругъ насъ, скажемъ мы, зависитъ отъ преобразованія ея внутри насъ; творчество оказывается первѣе познанія.

Въ продуктахъ человѣческаго творчества насъ интересуетъ изученіе всего индивидуальнаго, неразложимаго въ нихъ; неразложимая цѣльность индивидуальныхъ памятниковъ культуры есть отпечатокъ, во-первыхъ, личнаго, и во-вторыхъ, индивидуально-расоваго творчества; такая индивидуальная цѣлостность есть выраженіе внутренне-переживаемаго опыта; внутренне-переживаемый опытъ и есть цѣнность; внутренне-переживаемый опытъ человѣчества отливается въ религіозной и художественной символикѣ; вторая есть отпечатокъ личнаго творчества; первая—индивидуально-расоваго; не даромъ процессъ религіознаго и эстетическаго творчества объединяетъ Геффдингъ въ процессѣ сохраненія и накопленія психическихъ цѣнностей; „вѣра въ сохраненіе цѣнностей“, говоритъ онъ, „есть необходимое условіе активнаго сохраненія цѣнности въ каждомъ данномъ случаѣ“; и далѣе прибавляетъ: „здѣсь должны мы поучиться у старыхъ мистиковъ“ [3]).

Теоретическій взглядъ на цѣнность зависитъ отъ умѣ-

нія пережить нѣчто цѣнное: „кто хочетъ практически узнать цѣнность, тотъ долженъ ее пережить“, такъ приблизительно высказывается Риккертъ, заканчивая трактатъ „О предметѣ познанія“, и мы видимъ тонкую улыбку мудрости изъ подъ маски отвлеченныхъ разсужденій фрейбургскаго мыслителя; скажемъ открыто: умѣніе пережить—это почти уже магія, почти іога; теорія здѣсь оказывается маской, за которой кроется мудрость посвященнаго въ глубину живой жизни: то, что совѣтуетъ Риккертъ, практически исполняли законодатели религій, творцы культуръ, греческіе философы до-сократовскаго періода, какъ исполнилъ позднѣе этотъ завѣтъ Гете, а въ наши дни—Ницше.

Наряду съ необходимой задачей вѣрно поставить проблему цѣнности, наряду съ попытками по новому воскресить проблемы Шеллинга, Фихте и Гегеля, наряду съ все болѣе философію проникающей мыслью о творческомъ характерѣ самихъ познавательныхъ актовъ возникаетъ стремленіе по новому обосновать и проблемы культуры. Что есть культура? Заключается ли она въ знаніи, въ познаніи, въ прогрессѣ, въ творчествѣ? Наконецъ: что есть культурная цѣнность?

„Понятіе о культурѣ въ высшей степени сложно“, говоритъ въ своей „Этикѣ“ Вильгельмъ Вундтъ; онъ перечисляетъ условія культуры, какъ-то: упорядоченіе имущественныхъ отношеній, изобрѣтеніе орудій производства, средства сообщенія и, наконецъ, данныя духовнаго развитія; культура, какъ это видно по Вундту, является продуктомъ весьма сложныхъ взаимодѣйствій; по отношенію къ знанію понятіе о ней есть понятіе выводное, не основное; понятіе знаніе должно быть составлено прежде, нежели понятіе культура; но генетическая зависимость понятія о культурѣ отъ понятія о знаніи еще вовсе не предрѣшаетъ ни логической зависимости этого понятія, ни зависимости реальной. Процессъ образованія понятій таковъ, что основныя гносеологическія понятія при ихъ логическомъ prius'ѣ въ процессѣ генетическаго развитія являются post-factum.

Наоборотъ, по Троицкому[4]), наука, народная мудрость и художественная символика являются факторами культуры;

стало-быть культура возникаетъ тамъ, гдѣ еще нѣтъ въ нашемъ смыслѣ ни науки, ни художественной символики.

Нельзя отожествлять культуру со знаніемъ; знаніе есть упорядоченіе представленій дѣйствительности; знаніе опредѣляетъ Спенсеръ, какъ предвидѣніе; научное знаніе, по его мнѣнію, отличается отъ просто знанія лишь количественно, сложностью процессовъ. Знаніе переходитъ въ сознаніе; сознаніе опредѣлимо, какъ знаніе чего-либо въ связи съ чѣмъ-либо, гдѣ связь коренится въ нашей познавательной дѣятельности; познаніе же есть знаніе о знаніи; упорядоченіе этого знанія образуетъ теорію знанія; переходя въ теорію цѣнностей, эта послѣдняя опирается на внутренне-переживаемый опытъ; культура, образуя въ исторіи сумму практическихъ цѣнностей, творитъ самые объекты знанія, но она не знаніе.

Культура, по Геффдингу, ставитъ задачи самой человѣческой волѣ, т.-е. основѣ всякой психической дѣятельности; знаніе есть продуктъ этой дѣятельности; знаніе—не культура.

Еще менѣе опредѣлима культура прогрессомъ; въ понятіи прогресса лежитъ понятіе о механическомъ развитіи; прогрессируетъ и здоровье; но прогрессируетъ и болѣзнь; правильно, пожалуй, поступаетъ Спенсеръ, формально опредѣляя прогрессъ, какъ переходъ отъ однороднаго къ разнородному, отъ единства къ многоразличію, и напрасно за это упрекаетъ его Ренувье въ „Esquisse d'une classification systématique"; механика, безразличіе — въ основѣ прогресса; прогрессъ, опредѣлимый какъ переходъ отъ однороднаго къ разнородному, можетъ сопутствовать и росту личности; тогда сохраняется ея единство въ многоразличіи проявленій; но прогрессъ можетъ сопутствовать и разложенію личности; тогда утрачивается ея единство, а многоразличіе проявленій, наоборотъ, увеличивается.

Скорѣе культура опредѣлима, какъ дѣятельность сохраненія и роста жизненныхъ силъ личности и расы путемъ развитія этихъ силъ въ творческомъ преобразованіи дѣйствительности; начало культуры, поэтому, коренится въ ростѣ индивидуальности; ея продолженіе—въ индивидуальномъ ростѣ суммы личностей, объединенныхъ расовыми особенностями; продукты культуры—многообразіе религіозныхъ, эстетическихъ,

познавательныхъ и этическихъ формъ; связующее начало этихъ формъ — творческая дѣятельность отдѣльныхъ личностей, образующихъ расу; эта дѣятельность берется, какъ самоцѣль, т.-е. не поддается нормированію: цѣнность познанія есть prius; норма познанія — post-factum; она опредѣляется цѣнностью; цѣнность, по Геффдингу, ставитъ цѣли; цѣли же опредѣляютъ норму. И потому то не можетъ существовать культура для государства; наоборотъ, государство должно быть однимъ изъ средствъ выявленія культурныхъ цѣнностей; въ противномъ случаѣ, между культурой и государствомъ возникаетъ непримиримый антагонизмъ; въ этомъ антагонизмѣ разлагается и государство, и культура.

Культура, поэтому, возможна тамъ, гдѣ наблюдается ростъ индивидуализма; не даромъ указываетъ Виндельбандъ, что культура Возрожденія началась въ индивидуализмѣ[5]); индивидуальное творчество цѣнностей можетъ стать впослѣдствіи индивидуально-коллективнымъ, но никогда оно не превратится въ норму; наоборотъ, индивидуальныя и индивидуально-коллективныя цѣнности породятъ многія нормы.

Такъ исторія культуръ становится исторіей проявленныхъ цѣнностей[6]); она опирается на описаніе и систематизацію продуктовъ творчества по эпохамъ, расамъ и орудіямъ производства; такія орудія суть: орудія научнаго, философскаго, религіознаго и эстетическаго творчества[7]); но принципы изученія и систематизаціи многообразны; принципы научной и философской систематики не должны играть рѣшающей роли въ оцѣнкѣ продуктовъ культуры; слѣдуетъ помнить, что и наука, и философія только однѣ изъ формъ символизаціи человѣческаго творчества; орудія научнаго и философскаго творчества суть прежде всего орудія творчества; такими же орудіями творчества являются и искусство, и религія; міровая исторія предстаетъ намъ еще и какъ эстетическій феноменъ; такъ предстала Ницше культура Греціи; такъ пытался онъ освѣтить при помощи Греціи сущность и задачи европейской культуры; эстетическое освѣщеніе памятниковъ греческой культуры непроизвольно перешло въ религіозное ея освѣщеніе; оно же впослѣдствіи оказалось вполнѣ научнымъ; Ницше, будучи самъ филологомъ, показалъ намъ наглядно,

что наука еще не культура; послѣдняя руководитъ наукой и творитъ объекты научнаго изслѣдованія; первая же безъ этихъ объектовъ разлагается въ рядъ пустыхъ методовъ; Максъ Мюллеръ и Дейссенъ оба солидные оріентологи; никто не станетъ претендовать, что имъ не хватаетъ знаній; ихъ раздѣляетъ только степень культурности; соединеніе научнаго знанія съ умѣніемъ подслушать внутренній ритмъ описываемыхъ памятниковъ Востока характеризуетъ Дейссена[8]); это умѣніе возсоздать въ себѣ духъ философіи Востока предполагаетъ и творчество; культура въ этомъ смыслѣ есть соединеніе творчества со знаніемъ; но такъ какъ творчество жизненныхъ цѣнностей прежде знанія, то культура въ раннихъ періодахъ и есть творчество цѣнностей; впослѣдствіи она выражается, между прочимъ, и въ знаніи; на болѣе позднихъ стадіяхъ развитія, она—то и другое вмѣстѣ; въ нашемъ смыслѣ, культура есть особаго рода связь между знаніемъ и творчествомъ, философіей и эстетикой, религіей и наукой; конечно, наше опредѣленіе культуры еще условно; но въ настоящее время всякое опредѣленіе культуры будетъ условнымъ; наша задача участвовать въ великой, только еще назрѣвающей работѣ: внести отчетливость въ понятіе о культурѣ, показать многообразіе и цѣнность культурныхъ памятниковъ настоящаго и прошлаго и этимъ приблизиться къ чисто религіозной проблемѣ: къ телеологіи культуры, къ ея конечнымъ цѣлямъ.

Особеннаго вниманія заслуживаетъ связь между культурой и художественнымъ творчествомъ; передъ нами огромная задача: найти теоретическій смыслъ движеній въ искусствѣ послѣднихъ десятилѣтій, подвести имъ итогъ, найти связь между новымъ и вѣчнымъ, безпристрастно пересмотрѣть какъ догматы прошлаго, связанные съ искусствомъ, такъ и догматы, выдвинутые въ недавнее время; опытъ показываетъ намъ, что смыслъ новыхъ движеній въ искусствѣ — столько же въ выработкѣ оригинальныхъ пріемовъ творчества, сколько въ освѣщеніи и въ углубленіи пониманія всего прошлаго въ искусствѣ. По новому выростаетъ смыслъ историко-литературныхъ работъ, историко-эстетическихъ концепцій.

Принципы современнаго искусства кристаллизовались въ символической школѣ послѣднихъ десятилѣтій; Ницше, Иб-

сенъ, Бодлэръ, позднѣе у насъ Мережковскій, В. Ивановъ и Брюсовъ выработали платформы художественнаго credo[9]); въ основѣ этого credo лежатъ индивидуальныя заявленія геніевъ прошлаго о значеніи художественнаго творчества; символизмъ лишь суммируетъ и систематизируетъ эти заявленія; символизмъ подчеркиваетъ приматъ творчества надъ познаніемъ, возможность въ художественномъ творчествѣ преображать образы дѣйствительности; въ этомъ смыслѣ символизмъ подчеркиваетъ значеніе формы художественныхъ произведеній, въ которой уже самъ по себѣ отображается паѳосъ творчества; символизмъ поэтому подчеркиваетъ культурный смыслъ въ изученіи стиля, ритма, словесной инструментовки памятниковъ поэзіи и литературы; признаетъ принципіальное значеніе разработки вопросовъ техники въ музыкѣ и живописи. Символъ есть образъ, взятый изъ природы и преобразованный творчествомъ; символъ есть образъ, соединяющій въ себѣ переживаніе художника и черты, взятыя изъ природы. Въ этомъ смыслѣ всякое произведеніе искусства символично по существу.

И потому-то символическое теченіе современности, если оно желаетъ развитія и углубленія, не можетъ остаться замкнутой школой искусства; оно должно связать себя съ болѣе общими проблемами культуры; переоцѣнка эстетическихъ цѣнностей есть лишь частный случай болѣе общей работы, переоцѣнки философскихъ, этическихъ, религіозныхъ цѣнностей европейской культуры; назрѣвающій интересъ къ проблемамъ культуры по новому, сравнительно съ недавнимъ прошлымъ, выдвигаетъ смыслъ красоты, и обратно—теоретикъ искусства, даже художникъ, необходимо включаетъ въ поле своихъ интересовъ проблемы культуры; а это включеніе неожиданно связываетъ интересы искусства съ философіей, религіей, этической проблемой, даже съ наукой[10]).

Основатели такъ называемаго символизма не разъ сознавали свою связь съ философіей (въ лицѣ Ницше, Маллармэ *), Вагнера), символизмъ никогда по существу не выбрасывалъ девиза „искусство для искусства“; въ то же время символисты не переставали бороться съ утрированной тен-

*) Который, какъ извѣстно, пытался обосновать символизмъ на Гегелѣ.

денціозностью. Гетевскій девизъ „все преходящее есть только подобіе“ нашелъ въ символизмѣ свое оправданіе; весь грѣхъ позднѣйшаго символизма заключался въ нежеланіи выйти изъ замкнутой литературной школы, а также въ утрированномъ желаніи отвернуться отъ этическихъ, религіозныхъ и обще-культурныхъ проблемъ; между тѣмъ вдохновители литературной школы символизма какъ разъ съ особенной рѣзкостью выдвигали эти проблемы; они провозглашали цѣлью искусства пересозданіе личности; и далѣе, они провозглашали творчество болѣе совершенныхъ формъ жизни; перенося вопросъ о смыслѣ искусства къ болѣе коренному вопросу, а именно — къ вопросу о цѣнности культуры, мы видимъ, что заявленія эти носятъ зерно правды; именно въ творчествѣ, а не въ продуктахъ его, какъ-то наукѣ, философіи, создаются практическія цѣнности бытія; съ другой стороны, вопросы познанія все болѣе и болѣе подводятъ насъ къ тому роковому рубежу, гдѣ эти вопросы становятся загадочнѣе, неразрѣшимѣе, если мы не включимъ значенія художественнаго и религіознаго творчества въ дѣлѣ практическаго рѣшенія основныхъ проблемъ бытія; правъ Геффдингъ, указывая на загадочность познанія по мѣрѣ роста культуры; и отчасти правъ Гете, утверждая: „красота есть манифестація тайныхъ знаковъ природы, которые безъ этихъ проявленій оставались бы отъ насъ навсегда сокрытыми“... И далѣе „тотъ, кому природа начинаетъ открывать свои тайны, чувствуетъ неодолимое влеченіе къ наиболѣе достойному толкователю — къ искусству“... Дѣйствительность, будучи объектомъ научнаго и философскаго анализа, есть еще и фантастическая сказка; и потому то правъ Дж. Ст. Милль, не сомнѣваясь въ чисто реальномъ смыслѣ художественной фантастики: „тутъ (т. е. въ фантастикѣ)“, говоритъ онъ, „укрѣпляются наши стремленія, наши силы въ борьбѣ“... Такое заявленіе станетъ понятнымъ: вспомнимъ—вѣнецъ греческой культуры по Ницше—трагедія—извнѣ только форма искусства; изнутри же она выражаетъ стремленіе къ преображенію человѣческой личности; это преображеніе—въ борьбѣ съ рокомъ.

Проповѣдники символизма видятъ въ художникѣ законодателя жизни; они и правы, и неправы: неправы они по-

столько, поскольку хотятъ видѣть смыслъ красоты въ предѣлахъ эстетическихъ формъ; формы эти — лишь эманація человѣческаго творчества; идеалъ красоты — идеалъ человѣческаго существа; и художественное творчество, расширяясь, неминуемо ведетъ къ преображенію личности; Заратустра, Будда, Христосъ столько же художники жизни, сколько и ея законодатели; этика у нихъ переходитъ въ эстетику, и обратно. Кантовскій императивъ въ груди и звѣздное небо надъ головою тутъ нераздѣльны[11]).

Идея, по Канту, есть понятіе разума; идеалъ же есть „представленіе существа, адэкватнаго этой идеѣ". Красота, по Канту, только форма цѣлесообразности безъ представленія цѣли, но ея идеалъ — внутренне-реальная цѣль (цѣль въ себѣ): такимъ идеаломъ является человѣкъ, приблизившійся къ совершенству; символическимъ представленіемъ этого совершенства является богоподобный образъ человѣка (Богочеловѣкъ, сверхчеловѣкъ).

Поэтому правы законодатели символизма, указывая на то, что послѣдняя цѣль искусства — пересозданіе жизни; недосказаннымъ лозунгомъ этого утвержденія является лозунгъ: искусство—не только искусство; въ искусствѣ скрыта непроизвольно религіозная сущность.

Послѣдняя цѣль культуры—пересозданіе человѣчества; въ этой послѣдней цѣли встрѣчается культура съ послѣдними цѣлями искусства и морали; культура превращаетъ теоретическія проблемы въ проблемы практическія; она заставляетъ разсматривать продукты человѣческаго прогресса, какъ цѣнности; самую жизнь превращаетъ она въ матеріалъ, изъ котораго творчество куетъ цѣнность.

Такое внутреннее освѣщеніе человѣческаго прогресса (его переоцѣнка), придавая ему органическую цѣлостность, превращаетъ самое понятіе о прогрессѣ въ понятіе о культурѣ.

1909.

О НАУЧНОМЪ ДОГМАТИЗМѢ.

У древнихъ философія охватывала весь кругозоръ, доступный человѣческому знанію; объектомъ ея была вся дѣйствительность; нельзя было говорить о руслѣ ея: кто станетъ говорить о руслѣ моря? Мысль, какъ отважный челнъ, бороздила поверхность моря здѣсь и тамъ; береговой гранитъ не сжималъ простора; истина, какъ и ложь, не разбивалась о несокрушимыя стѣны опредѣленныхъ методовъ. Вотъ почему въ изреченіяхъ древнихъ философовъ произволъ сочетается съ прозрѣніемъ. Вотъ почему за произвольнымъ построеніемъ, какъ за прозрачнымъ стекломъ, выросталъ его реальный смыслъ. Среди наиболѣе достовѣрныхъ для насъ истинъ врядъ ли можно найти такую, которая не была бы формулирована въ греческой философіи. Развитіе нашихъ знаній имѣетъ глубокую связь съ умозрѣніями древнихъ грековъ; въ значительной мѣрѣ оно ими опредѣляется. Вспомнимъ атомизмъ Демокрита; вспомнимъ связь Аристотеля съ позднѣйшими натуръ-философами. Въ первоначальныхъ, апріористическихъ истинахъ древнихъ грековъ, какъ бы онѣ ни казались наивными, мы узнаемъ наши формулы, объективно установленныя. И обратно, наши эмпирическія формулы, при попыткахъ истолковать ихъ логически, приведутъ насъ къ созданію совершенно произвольныхъ гипотезъ. Гипотезы эти приняты, однако, подъ высокое покровительство науки. Но въ древности

за произвольнымъ умозрѣніемъ сквозилъ его реальный смыслъ: самая мысль, облеченная въ форму умозрѣнія, оттого то двоилась. Такъ же и въ настоящее время въ твердо установленныя наукой формулы начинаетъ врываться здѣсь и тамъ туманъ метафизическихъ исканій. Дюбуа-реймоновскій возгласъ „ignoramus et semper ignorabimus", какъ тревожный сигнальный рожокъ, возвѣстилъ, что человѣческая мысль опять приблизилась къ безднѣ. И однако человѣчество, въ лицѣ его лучшихъ представителей, можетъ-быть, именно послѣ сигнала тревоги съ какой-то сладостной поспѣшностью устремилось на опасныя кручи, утопая въ горномъ туманѣ. Въ результатѣ—та же двойственность въ постановкѣ вопроса объ истинномъ знаніи, усугубляемая разговорами о научно-философскихъ синтезахъ, возводящихъ неотчетливость мысли въ обязательный принципъ.

Тысячелѣтняя работа мысли привела насъ къ упорядоченію того, что мы и прежде знали въ общемъ видѣ. Человѣчество трудилось надъ возведеніемъ гранитныхъ береговъ мысли. Теперь воздвигнуты эти граниты здѣсь и тамъ. Движеніе мысли сковано. Во всѣхъ случаяхъ развитіе мысли свободно лишь въ одномъ направленіи. Положимъ, достигнуто все это. Но вотъ изобрѣтены аэростаты: поднявшись на извѣстную высоту, не стѣсняемые гранитами, опять купаемся мы въ голубомъ морѣ произвола[1]). Для установленія вѣчныхъ предѣловъ познанія невозможно ограничиваться вопросами о томъ, апріорно ли наше умозрѣніе, или покоится на данныхъ опыта. Для этого нужно переродить самый корень познанія, а этого не въ состояніи исполнить мы при помощи такъ называемыхъ точныхъ методовъ, приводящихъ къ числу и мѣрѣ лишь поверхность нашего мышленія.

Дѣйствительность многогранна. Мы можемъ перемѣнять положеніе на граняхъ дѣйствительности, но не самыя грани. Открывается картина все тѣхъ же граней, но только въ различныхъ соотношеніяхъ. Приводя въ порядокъ элементы познанія, мы эти элементы не въ состояніи измѣнить. Отъ насъ зависитъ установить характеръ соотношеній. Мы въ состояніи перегруппировать элементы A, B, C, D въ ACDB, ADBC, BACD, DACB и т. д., но мы не въ состояніи

„А“ приравнять „М“. Возникаетъ вопросъ объ отношеніи безъ относящихся.

Въ настоящую минуту мы стоимъ не на тѣхъ граняхъ познанія, на какихъ стояла греческая мысль. Но мы не можемъ не видѣть того же, что и мыслители древности. Легкомысленно спорить о самыхъ объектахъ познанія. Важно уяснить цѣлесообразность въ порядкѣ познанія все тѣхъ же объектовъ.

Философія нашего времени, если она желаетъ вступить на болѣе правильный путь, должна предоставить объекты познанія циклу соотвѣтствующихъ наукъ. Наоборотъ, выработкѣ наиболѣе раціональнаго порядка соотношеній, различно преломляющихъ грани познанія, долженъ быть посвященъ весь трудъ философа. Такая задача выдвигаетъ на первый планъ вопросъ о методѣ. Въ вопросѣ о нахожденіи объединяющаго метода, дающаго относительную свободу догматизму различныхъ научныхъ дисциплинъ, сказывается единственно въ этой формѣ доступное намъ стремленіе къ синтезу—построеніе великой міровой башни къ небу. Такое стремленіе полагаетъ за самый синтезъ первоначальное установленіе порядка и границъ между различными дисциплинами духа. Разъ установлены эти границы, выдвигается вопросъ о преодолѣніи ихъ всѣхъ указаніемъ на догматизмъ отдѣльной дисциплины. Гдѣ у насъ единая наука, отъ лица которой говорили Кантъ и Спенсеръ? Передъ нами безконечность несвязуемыхъ „логій“. Далѣе: вывыдвигается вопросъ о самоограниченіи духа до полнаго отрицанія всѣхъ дисциплинъ, кромѣ одной, если она принята, какъ основная. Первое рѣшеніе грозитъ привести насъ къ полной безсодержательности въ уясненіи явленій міра. Второе грозитъ навѣки заключить насъ въ тюрьму. Слѣдуетъ рѣшить вопросъ такимъ образомъ, чтобы не раздробить навѣки душу многогранной призмой различныхъ методовъ, не впасть ни въ ограниченность, ни въ безсодержательность.

Но разъ душа раздроблена, и нѣтъ выхода къ новому единству, вопросъ о синтезѣ необходимо кончается смѣшеніемъ языковъ, т.-е. хаосомъ и безуміемъ, какъ при построеніи Вавилонской башни.

Европейская культура приступила къ циклопическимъ постройкамъ (Эйфелева башня, статуя Свободы, тридцати-этаж-

ные дома и т. д.). Дай Богъ, чтобы эти постройки были доведены до конца. Иначе заложившіе основанія этихъ построекъ титаны будутъ низвержены въ Тартаръ. Мы должны оправдать ихъ начинанія; а то иныя постройки будутъ возводиться на фундаментахъ критицизма и психологіи—всесвѣтныя казармы духа съ одиночными заключеніями, лишенными свѣта и воздуха...

Исторія развитія любой науки рисуетъ намъ картину послѣдовательнаго выпаденія изъ философіи. Такое выпаденіе происходитъ по мѣрѣ наростанія опытнаго матеріала, относящагося къ соотвѣтствующей сферѣ знаній. Стремленіе объединить разрозненные элементы знанія выдвигаетъ вопросы, рѣшеніе которыхъ зависитъ отъ примѣненія къ нимъ спеціальныхъ методовъ. Пока данные вопросы въ данной сферѣ знанія разсматриваются съ общефилософской точки зрѣнія, этимъ методамъ нѣтъ мѣста. Отдѣленіе отъ философіи извѣстной дисциплины знаменуетъ выработку спеціальныхъ методовъ. Совершается постепенный переходъ отъ философіи къ наукѣ. Кругъ вопросовъ, разсматриваемыхъ съ общей точки зрѣнія, разбивается на отдѣльныя сферы. Эти сферы разростаются; онѣ существуютъ, какъ самостоятельное цѣлое. Окраска ихъ зависитъ отъ примѣненій къ нимъ спеціальныхъ методовъ. Въ этотъ періодъ развитія человѣческихъ знаній философія должна терпѣть рядъ фіаско. Она оказывается всякій разъ выбитой изъ своихъ позицій. Науки вторгаются со всѣхъ сторонъ въ сферу ея дѣятельности. Кругъ этой дѣятельности безконечно суживается. Въ точкѣ соприкосновенія философіи съ любыми научными методами возникаетъ рядъ конфликтовъ. Научная индукція каждый разъ твердо и увѣренно вонзается въ расплывчатыя границы философскаго апріоризма.

Для философіи наступаетъ роковой моментъ. Она оказывается безъ объектовъ изслѣдованія. Все, что когда-либо ей принадлежало, отходитъ къ наукѣ. То, что недавно казалось ледяной вершиной знанія, оказывается бѣлымъ облачкомъ, повисшимъ надъ горой. Тихо снимается сіяющее облачко; тая, расплывается оно въ лазури. Сформировавъ несокрушимую гору знаній, сама философія оказывается въ положеніи бездом-

наго скитальца. Вотъ покидаетъ она скалу знаній; но знанія, не повитыя дымкой, не восхищаютъ нашей души.

Ночевала тучка золотая
На груди утеса великана.
Утромъ въ путь она умчалась рано,
По лазури весело играя;
Но остался влажный слѣдъ въ морщинѣ
Стараго утеса. Одиноко
Онъ стоитъ; задумался глубоко
И тихонько плачетъ онъ въ пустынѣ.

Душа, изсушенная знаніемъ, глубоко тоскуетъ о потерянномъ раѣ — о дѣтской легкости, о порхающемъ мышленіи.

Осажденная войсками различныхъ національностей, крѣпость взята. Со всѣхъ сторонъ по горнымъ тропинкамъ шествуютъ побѣдоносные отряды; каждый отрядъ самостоятельно завоевалъ себѣ путь къ вершинѣ. На вершинѣ они сталкиваются. Солидарность не нарушалась, пока существовалъ общій врагъ. Разъ крѣпость взята, возникаетъ вопросъ, кто же взялъ ее? Каждая часть желаетъ водрузить свой флагъ на крѣпости. Невольные союзники оказываются врагами.

При взаимномъ соприкосновеніи методовъ различныхъ наукъ выступаетъ рельефнѣе ихъ разнородность. Каждая наука, ограниченная со всѣхъ сторонъ науками смежными, не рисуетъ первоначально отчетливой границы. Наоборотъ, на сосѣднія науки она стремится распространить свой методъ. Возникаетъ тогда убѣжденіе, что данныя различныхъ дисциплинъ возможно сочетать въ согласномъ аккордѣ. Въ любой наукѣ поэтому наблюдается стремленіе перевести эти данныя въ свои термины. Такой переводъ всегда возможенъ, если пренебречь неточностью. Неточность возникаетъ неизбѣжно, разъ термины науки переводятся въ термины смежныхъ наукъ; максимальная точность результатовъ изслѣдованія падаетъ: вѣдь она выдѣляла любую науку изъ общей философіи въ приложеніи къ данному кругу явленій; такъ достигалась эта точность. Да и кромѣ того: разъ мы допустимъ въ принципѣ возможность истолкованія одного цикла явленій въ терминахъ другого, то мы можемъ распространить методъ любой

науки на всѣ другія, располагая ихъ въ зависимости отъ близости разнообразныхъ методовъ къ методу данной науки, т. е. къ основному. Но спеціалистъ любой науки отчетливѣе видитъ достоинство своихъ методовъ. Его наука представляется ему фокусомъ, къ которому сходятся лучи знаній. Тогда существуетъ столько фокусовъ знаній, сколько существуетъ наукъ. Наблюдая развитіе каждой науки, намъ приходится считаться съ ея дифференціаціей. Любая вѣтвь науки способна распасться на множество самостоятельныхъ отраслей. Изъ любой отрасли передъ нами открывается необъятность. Съ увеличеніемъ горизонтовъ извѣстнаго въ ариѳметической прогрессіи, увеличиваются и горизонты неизвѣстнаго въ прогрессіи геометрической. Наше знаніе опредѣляется отношеніемъ къ нашему незнанію; прогрессъ углубляетъ бездну незнанія. Получается впечатлѣніе, что съ прогрессомъ мы пятимся, какъ раки, назадъ, ибо прогрессъ опредѣляется геометрическимъ отношеніемъ: увеличивая числитель отношенія вдвое, а знаменатель вчетверо, мы уменьшаемъ дробь отношенія вдвое. Дифференціація науки ведетъ насъ къ полному хаосу. Хаосъ этотъ обнаруживается двумя противоположными путями—безмѣрнымъ приближеніемъ мрака неизвѣстности къ поверхностямъ сознанія: измѣняя геометрическое отношеніе между извѣстнымъ и неизвѣстнымъ все въ одномъ направленіи, видимость извѣстнаго и сознательнаго уменьшается безконечно. Хаосъ обнаруживается и безконечной дифференціаціей наукъ: можетъ существовать столько же научныхъ міропониманій, носящихъ характеръ выдержанности, сколько существуетъ дисциплинъ; можетъ существовать безконечное количество міропониманій. Допустивъ это, мы должны будемъ признать, что научное міропониманіе будущаго должно безконечно приблизиться къ полной безпринципности, къ упадочничеству. Ученые будущаго рисуются намъ декадентами.

Оставаясь на чисто научной точкѣ зрѣнія, мы никогда не получимъ объективныхъ соотношеній между различными научными методами; установить такое соотношеніе было бы подъ силу спеціалисту всѣхъ наукъ, но невозможно быть такимъ спеціалистомъ. Съ приведеніемъ же различныхъ методовъ къ одному получается аберрація этихъ методовъ, зави-

сящая отъ степени близости наукъ къ наукѣ, принятой за основную. Пользованіе системой такихъ приведенныхъ къ основному методовъ не давало бы истинной картины явленій; оно лишало бы даже явленія ихъ относительной правильности. Всюду истинная картина соотношенія явленій отличалась бы отъ картины ихъ, возникающей въ приведенной къ единству системѣ наукъ, какъ отличается лицо отъ изображенія его въ выпукломъ или вогнутомъ зеркалѣ.

Но, быть-можетъ, возможно преодолѣвъ аберрацію методовъ, послѣдовательно разсматривая міръ сквозь множество научныхъ системъ, въ которыхъ всѣ науки приводятся къ различнымъ знаменателямъ, быть-можетъ, мы получили бы представленіе объ истинной картинѣ міра. Тогда работа мысли объ организаціи истиннаго міропониманія отличалась бы отъ работы научнаго истолкованія явленій міра при помощи спеціальныхъ методовъ; обнаружился бы методологическій догматизмъ отдѣльныхъ научныхъ дисциплинъ, и вопросъ былъ бы перенесенъ на почву критики научныхъ методовъ.

Какъ бы то ни было, наука, какъ система знаній, не въ состояніи намъ дать общаго принципа. Между тѣмъ отсутствіе объединяющаго начала навсегда лишаетъ насъ права имѣть какое-либо міровоззрѣніе. Наличностью же тѣхъ или иныхъ принциповъ осмысливается жизнь. Слѣдовательно, мы обречены или на безсмысленное существованіе, или должны надѣть методологическія шоры, и при этомъ сознательно. Во второмъ случаѣ, мы или близоруки, или неискренни. Въ первомъ случаѣ, намъ грозитъ отчаяніе или глупость. Кромѣ того: говоря, что жизнь безсмысленна, мы становимся въ оппозицію самимъ себѣ, ибо мы живемъ. Мы должны погибнуть, истребить себя, чтобы нарушить противорѣчіе. Смыслъ жизни въ такомъ случаѣ опредѣляется нашей гибелью.

Глядя на жизнь со спеціальной, методологической точки зрѣнія, мы подчиняемъ живое содержаніе конкретныхъ явленій методу, т.-е. чему-то самому для себя не существующему. То, что оформливаетъ нѣчто, имѣя служебное значеніе, возводится тогда въ самое нѣчто. И поскольку возводится нѣчто не существующее, т.-е. пустота, постольку жизнь превращается въ организацію смерти.

Итакъ, научное изъясненіе явленій жизни, если расширяется его служебное, подчиненное значеніе до общаго, принципіальнаго, ведетъ неминуемо къ исчезновенію самой жизни. Тутъ обнаруживается нигилистическій характеръ самой науки. Не существуетъ науки, какъ міропониманія. Существуетъ рядъ методовъ, пріуроченныхъ къ изслѣдованію соотношеній между феноменами дѣйствительности. Устанавливается функціональная зависимость здѣсь и тамъ. Любопытно сближать различные методы другъ съ другомъ. Слѣдуетъ помнить, что эти сближенія не имѣютъ рѣшающаго значенія ни въ развитіи сближаемыхъ методовъ, ни въ уясненіи міровыхъ процессовъ. Трезвое отношеніе къ наукѣ переноситъ мысль о сходствѣ методовъ къ мысли о ихъ различіи. Расширеніе любой науки стоитъ въ связи съ углубленіемъ ея методовъ; эти методы тогда становятся все болѣе и болѣе ей, и только ей, свойственными. Каждая наука очерчиваетъ отчетливо свои границы. Всѣ науки являются намъ рѣзко обособленными и способными въ то же время подойти къ любому явленію жизни со своей спеціальной точки зрѣнія. Математикъ способенъ приложить теорію вѣроятностей къ соціальнымъ явленіямъ; психологъ воленъ строить соціальную психологію. Все это не лишаетъ права соціолога—искать независимыхъ соціальныхъ законовъ. И рѣшающій голосъ долженъ остаться за нимъ.

При такой постановкѣ вопроса методъ, первоначально для насъ слитый съ явленіемъ, все болѣе и болѣе отстаетъ отъ него. Передъ нами нѣчто, по существу необъяснимое, и рядъ методовъ, разнообразно преломляющихъ это нѣчто. Мы получаемъ при этомъ относительную объективность результатовъ. Но если существуетъ столько относительно объективныхъ и, слѣдовательно, научныхъ уясненій явленія, сколько существуетъ методовъ, слѣдуетъ отказаться отъ всяческаго толкованія явленій міра или освободить явленіе отъ многосмысленныхъ толкованій его. Въ результатѣ опять-таки критика методовъ.

Но вопросъ о правильности метода подчиняетъ научное толкованіе міровыхъ феноменовъ теоріи познанія. Философія, изгнанная изъ низшихъ догматическихъ сферъ мысли, гдѣ она сложила оружіе передъ наукой, является теперь передъ нами

въ совершенно новой роли. Не претендуя на содержательность, но оставаясь на формальной точкѣ зрѣнія, она наноситъ совершенно непоправимые удары наукѣ, пытающейся сочетать форму съ содержаніемъ. И поскольку форма даннаго ряда явленій, опредѣляемая этимъ рядомъ, возникала путемъ индуктивнымъ, постольку эта форма является абсолютно истинной лишь для даннаго цикла явленій. Съ расширеніемъ области ея примѣненія обнаруживается вся недостаточность этой формы.

Теоретическая философія, оперируя исключительно съ различными формами мысли, легко обнаруживаетъ дефекты различныхъ методовъ[2]).

1904.

КРИТИЦИЗМЪ И СИМВОЛИЗМЪ *).

12 февраля 1804 года умеръ Кантъ. Онъ подвелъ философію къ тому рубежу, за которымъ начинается ея быстрое и плодотворное перерожденіе. Если въ настоящую минуту возможно говорить объ освобожденіи духа отъ вѣковыхъ кошмаровъ, то, конечно, этимъ мы обязаны Канту. Установленъ рубежъ между безконечными проявленіями догматизма и символизмомъ. Открыта дорога къ золотому горизонту счастья. Вѣка бы мы еще плутали во тьмѣ, если бы не было Канта: и по сю пору смутныя грезы туманили бы отчетливость мысли, и по сю пору свободное озареніе духомъ необходимо парализовалось бы извѣстнымъ логическимъ выраженіемъ. Критицизмъ — рубежъ между догматизмомъ и символизмомъ, этимъ внѣшнимъ выраженіемъ всякаго серьезнаго мистицизма. Критицизмъ—мечъ, разрѣшающій мысль отъ чувства. Окрыляется мысль. Окрыляется чувство. Безъ окрыленности нѣтъ духа, ибо „духъ дышитъ, гдѣ хочетъ, и голосъ его слышишь, а не знаешь, откуда приходитъ и куда уходитъ“ (Іоаннъ).

Критицизмъ устанавливаетъ перспективу между ступенями сознанія. Критицизмъ—призма, разбивающая свѣтъ души на радужныя краски. Символизмъ—обратно поставленная призма, опять собирающая эти радужныя краски. Символизмъ безъ критицизма и критицизмъ безъ символизма охватывали бы міръ однобоко: пройдя сквозь призмы символизма и критицизма, мы становимся мудрыми, какъ змѣи, и незлобивыми, какъ голуби. Безъ критицизма лучшіе изъ насъ задохнулись

---

*) Съ обоснованіемъ символизма авторъ статьи въ настоящее время несогласенъ; статья писалась пять лѣтъ тому назадъ, когда авторъ видѣлъ въ Шопенгауэрѣ путь къ символизму; тѣмъ не менѣе, авторъ считаетъ возможнымъ помѣстить статью въ предлагаемомъ сборникѣ, какъ образчикъ условнаго, психологически любопытнаго, пути обоснованія.

бы въ холодныхъ подвалахъ міра. Критицизмъ—это ключъ, которымъ отпирается множество дверей. Разумъ пересѣкаетъ безконечные корридоры мысли, ища выхода здѣсь и тамъ. Здѣсь выходъ еще не дается: дается лишь свобода исканія. Въ догматизмѣ нѣтъ даже этой свободы, и душа надолго заключается въ броню, ею же самою случайно скованную.

Кантъ—создалъ философскій критицизмъ. Догматическая философія погибла до Канта, но Кантъ прошелъ черезъ всѣ стадіи ея развитія, стараясь дополнить прежнихъ философовъ (напр., согласуя Декарта и Лейбница въ сочиненіи „Gedanken von der wahren Schätzung der lebendigen Kräfte“). Кантъ пережилъ и періодъ вліянія скептицизма Юма. Въ Кантовскомъ критицизмѣ мы уже имѣемъ дѣло не съ одной и той же безконечно развивающейся мыслительной способностью. Точка зрѣнія на міръ переносится какъ бы въ иную плоскость: дѣйствительность и оперирующая надъ нею мысль становятся объектами наблюденія для чего-то третьяго. Вотъ почему только послѣ „Критики чистаго разума“ возможна рѣчь о ступеняхъ сознанія, рисующихъ цѣлую шкалу въ нашей душѣ.

Куно Фишеръ указываетъ на то, что „правильное и основательное уразумѣніе критической философіи зависитъ, главнымъ образомъ, отъ одной точки: отъ правильнаго пониманія ученія о пространствѣ и времени“. Трансцендентальная эстетика есть важнѣйшая и, быть можетъ, единственная колонна, на которой прочно держится Кантовская философія; это—главная батарея противъ несмѣтныхъ проявленій философскаго догматизма, снова и снова врывающагося въ очищенную атмосферу критицизма. Вотъ почему, принимая эту часть „Критики чистаго разума“, мы ставимъ себя въ неразрывную связь съ кантіанствомъ. Вотъ почему, сколько бы ни нападали на трансцендентальную аналитику, мы—символисты—считаемъ себя черезъ Шопенгауэра и Ницше законными дѣтьми великаго Кенигсбергскаго философа.

*

Въ русскомъ языкѣ для расчлененія познавательной способности употребляются понятія: разсудокъ, умъ, разумъ,

мудрость. Эти понятія характеризуютъ различныя стороны нашего познанія. Остановимся прежде всего на двухъ первыхъ.

Разсудокъ есть познавательная способность; единственная функція его — выводъ. Наибольшей силы и утонченности разсудокъ достигаетъ тамъ, гдѣ устанавливается связь конкретнаго явленія съ основнымъ принципомъ (напримѣръ, когда подводимъ движеніе неправильнаго тѣла къ тремъ принципамъ Ньютона). Разсудокъ ручается только за правильность выведеннаго, а не за дѣйствительность его. Это — способность формальная. Разрозненные выводы напоминаютъ груду кирпичей, не сложенныхъ въ зданіе.

Способность, соединяющая выводы въ одно цѣлое, есть умъ. Выборъ матеріала для построенія единаго цѣлаго предполагаетъ контроль надъ матеріаломъ, а этотъ послѣдній зависитъ отъ личнаго почина. Вліяніемъ личности окрашивается то или иное умствованіе. Положеніе ума соединяетъ множество разсудочныхъ положеній, располагая ихъ въ систему контролирующею способностью ума. Умственной дѣятельности мы обязаны всевозможными научными и философскими теоріями. Эти теоріи объединены въ томъ отношеніи, что онѣ носятъ характеръ догматизма.

Ложныя умозаключенія неправильны по формѣ. Но существуютъ умозаключенія, имѣющія трансцендентальныя основанія неправильности. Бороться съ такими умозаключеніями не въ силахъ догматизмъ. Теорія познанія—только она способна обнаружить призрачность подобныхъ умозаключеній. Злоупотребленіе отвлеченными понятіями a priori — неизбѣжно въ философскомъ догматизмѣ, если не обращать вниманія на способъ возникновенія и употребленія ихъ. Это неизбѣжно подчиняетъ догматизмъ критической философіи.

Отношенія точной науки къ теоріи познанія неравноправны. Въ позитивизмѣ, какъ системѣ наукъ, и въ ограниченіи компетенціи науки между движеніемъ и сознаніемъ, открывается характеръ научнаго міропониманія, какъ міропониманія догматическаго. Приведеніемъ въ систему данныхъ науки не исчерпываются вопросы бытія. Наука оказывается фундаментомъ, извнѣ утверждающимъ или отрицающимъ то или иное философское построеніе, изнутри независимое. Тѣ или иныя цѣн-

ности въ наукѣ являются слѣдствіемъ правильнаго приложенія къ предмету опыта научныхъ методовъ. Критическая философія разсматриваетъ трансцендентальныя основанія этихъ методовъ. Критика основоположеній науки ставитъ науку въ отношенія, подчиненныя къ теоріи познанія. Синтезъ между наукой и философіей не существененъ, а формаленъ. Это есть временно наводимый мостъ между данными внѣшняго и внутренняго опыта для уясненія границъ. Основная положительная сторона всякаго синтеза и заключается въ уясненіи границъ. Соединеніе науки и философіи въ нѣчто однородно смѣшанное—только словесно. Отъ такого синтеза получается „ни то, ни се". Наука теряетъ строгую опредѣленность. Мысль стѣсняется научными рамками. Все подсѣкается въ корнѣ. Уясненіе границъ между наукой и теоріей познанія важно еще въ томъ отношеніи, что здѣсь проводится параллель между выраженіемъ данныхъ внѣшняго опыта въ формахъ внутренняго, и обратно. Отчетливѣе уясняется тогда научный догматизмъ. Мы переживаемъ подобную эпоху.

Матеріализмъ неизбѣжно переходитъ въ динамизмъ; атомъ— въ центръ пересѣченія силъ. Послѣдующее развитіе физики вырабатываетъ наиболѣе общее выраженіе для міровой субстанціи. Это выраженіе — энергія или работа. Энергія разстоянія (произведеніе силы на пройденный путь) уничтожаетъ время и пространство; она объединяетъ эти понятія включеніемъ въ свою формулу. Современные энергетики пытаются даже формы познанія вывести изъ энергетическихъ принциповъ. Оствальдъ характеризуетъ законъ причинности, какъ эквивалентное превращеніе одной или нѣсколькихъ формъ энергіи, безъ котораго ничто не можетъ совершиться. Съ другой стороны, Шопенгауэръ опредѣляетъ сущность матеріи, какъ взаимное ограниченіе времени и пространства, рождающее причинность; причинность же есть только форма познанія, въ которой воспринимается воля, выступающая въ видимость. Здѣсь безусловная связь между конечными выводами физики (энергіей) и основнымъ принципомъ Шопенгауэровской метафизики (волей). Вотъ примѣръ ярко выступающаго параллелизма между данными науки и метафизики. Однако, соединеніе этихъ данныхъ въ одно цѣлое (энергія есть воля) невоз-

можно. Причинность, которая является промежуточнымъ звеномъ между волей и энергіей, есть только форма познанія; и потому то она — непереступаемая граница между принципомъ и міромъ видимости. Въ опредѣленіи причинности, какъ энергіи, Оствальдъ совершаетъ логическій скачекъ отъ предмета (энергіи) къ формальному условію его воспріятія (причинности). Такая логическая ошибка неизбѣжна при попыткахъ науки перейти черту, отдѣляющую ее отъ теоріи познанія, вмѣсто того, чтобы предоставить послѣдней критику научныхъ основоположеній.

Умственный догматизмъ, въ связи съ возможностью ошибокъ при выводѣ или при недостаточномъ основаніи доказательствъ, выдвигаетъ вліяніе личности на характеръ умственной дѣятельности. Указаніемъ на постепенное приближеніе къ истинѣ, путемъ взаимнаго ограниченія ошибокъ, не достигается ничего. Такое указаніе основано на софизмѣ, предполагающемъ ходъ мышленія по закону діалектическаго развитія доказаннымъ. Да и помимо шаткости доказательствъ интенсивность доводовъ вліяетъ на мѣсто синтеза двухъ противопоставленныхъ другъ другу заключеній, такъ что это мѣсто можетъ оказаться на сторонѣ наиболѣе обоснованной ошибки. При повтореніи подобнаго случая нѣсколько разъ кряду мы имѣли бы послѣдовательное удаленіе отъ истины, даже при законѣ діалектическаго развитія. Кромѣ того, умственному синтезу можно противопоставить синтезъ чувственности, вліяніе которой на разсудокъ создаетъ, по Канту, рядъ заблужденій. Слѣдуетъ уничтожить источникъ заблужденій — расколъ между разсудкомъ и чувствомъ. Умъ, высшимъ выраженіемъ котораго является догматизмъ, неспособенъ ни отрѣшиться отъ чувственности, ни преодолѣть, ни соединиться съ ней. Все это — задача слѣдующихъ ступеней познанія, характеризуемыхъ критицизмомъ и символизмомъ.

*

Кантъ сознался въ абсолютной невозможности познанія міра въ его сущности. Кантіанство впервые провело безпощадную грань между обманчивой видимостью и непостижимой

сущностью (вещью въ себѣ и для себя). Пространство является по Канту формой, систематизирующей представленія о внѣшнихъ переживаніяхъ, а время — формой, систематизирующей представленіе о насъ самихъ. Внутреннее чувство, являясь передъ нами, какъ представленіе во времени, не говоритъ намъ о насъ самихъ ничего существеннаго. Если внутреннимъ чувствомъ мы неспособны, по Канту, проникать въ сущность вещей, то тѣмъ менѣе на это способно мышленіе. Разсудокъ, образующій категоріи, посредствомъ которыхъ мыслится предметъ, можетъ казаться переступающимъ границы чувственности: ноуменъ есть предметъ сверхъ-чувственнаго воспріятія. Ноуменъ, по Канту, должно понимать только въ отрицательномъ смыслѣ, какъ нѣчто, ограничивающее чувственность и непостижимое посредствомъ категорій, т. е. какъ нѣчто, абсолютно неизвѣстное. Но тутъ отрицающее мышленіе Канта уподобляется человѣку, попавшему въ болото, который, едва успѣвъ вытащить правую ногу, завязаетъ лѣвой. Одни лишь бароны Мюнхгаузены философіи способны вытащить себя за косичку изъ этихъ болотъ. Между призрачными феноменами и не сущими ноуменами, — этой Сциллой и Харибдой Кантовской философіи, расплющивается всякая дѣйствительность. Если вещь въ себѣ—внѣ времени, пространства, причинности, то вполнѣ законенъ вопросъ, который поднимаетъ Лопатинъ въ „Положительныхъ задачахъ философіи“: „Какъ можетъ копія, производимая дѣйствіемъ своего оригинала, изображать абсолютное его отрицаніе во всѣхъ отношеніяхъ? Кантъ ни разу не поставилъ вопроса въ его настоящей серьезности“.

Въ познаніи, по Канту, мыслится отношеніе между чистымъ понятіемъ разсудка (категоріей) и нагляднымъ представленіемъ въ силу того, что разсудокъ „не можетъ принять внутрь себя нагляднаго чувственнаго представленія“. По Канту, отношеніе это есть отношеніе подчиненія, и синтезъ, выражающій познаніе, является „единствомъ, независимымъ отъ чувственности“. Относительность не преодолѣвается подобнымъ синтезомъ, а только сглаживается. Съ такимъ механическимъ синтезомъ никакого сходства не носитъ тотъ синтезъ, который обнаруживаетъ свойства иныхъ порядковъ сравнительно со свойствами синтезируемыхъ понятій (какъ

напримѣръ: ядъ хлоръ, соединенный съ ядомъ натріемъ, образуетъ хлористый натрій, поваренную соль, безвредность которой не можетъ быть мыслима въ синтезируемыхъ понятіяхъ о хлорѣ и натріи). Отсюда внутреннее чувство, опредѣляемое отношеніемъ къ нему разсудка, должно казаться не предметомъ, но явленіемъ. Если познаніе есть отношеніе, приходится неизбѣжно не только становиться на точку зрѣнія Кантовскаго разсудка, но противополагать разсудку волю, подстилающую внутреннее чувство, чтобы противополагаемые члены отношенія носили характеръ равноправности. „Все, что въ нашемъ познаніи относится къ наглядному представленію, за исключеніемъ чувства удовольствія и неудовольствія воли, конечно, не можетъ быть названо познаніями", говоритъ Кантъ. Это „конечно" никакъ не оправдывается строго-философскимъ мышленіемъ. При взаимодѣйствіи, существующемъ между разсудкомъ и дѣятельностями воли—чувствами,—познаніе, какъ отношеніе, можетъ включать и волю.

Съ другой стороны, если пространство—форма внѣшняго чувства, а время — внутренняго, то при такой систематикѣ апріорныхъ формъ имѣетъ мѣсто новый вопросъ: каково формальное начало, объединяющее и пространство, и время? Такой вопросъ неизбѣженъ. Забвеніе его съ нашей стороны только показатель, до какой степени основаніе подобнаго вопроса предшествуетъ всякому опыту. Эта норма, объединяющая, по Шопенгауэру, всѣ классы представленій, является намъ, какъ распаденіе на субъектъ и объектъ. Кантъ не замѣтилъ его, а между тѣмъ та философія, которая имѣетъ дѣло со способомъ познанія предметовъ a priori, не можетъ не поставить эту форму, объединяющую формы закона основанія,—краеугольнымъ камнемъ философіи. Помимо своей логической неизбѣжности, это начало не только объединяетъ, но и соединяетъ разсудокъ и чувственность, какъ нѣчто, одинаково подчиненное закону основанія, такъ что противорѣчіе, существующее между разсудкомъ и чувственностью у Канта, падаетъ само собой. Время и пространство объединены формой, которой Шопенгауэръ даетъ наименованіе закона основанія бытія и которая „есть во времени послѣдовательность его моментовъ, а въ пространствѣ—положеніе

его взаимноопредѣляющихся частей". Законъ основанія, объединяющій различные классы представленій, въ свою очередь, подчиненъ наиболѣе общей формѣ познанія—существованію субъекта для объекта. Познаніе, по Шопенгауэру, предшествуетъ закону основанія, а по Канту—подчинено всецѣло. Вотъ почему подъ словомъ „Verstand" (разсудокъ) разумѣется нѣкоторая болѣе обширная способность, нежели способность образовывать понятія; эта способность объединяетъ Кантовскую чувственность съ разсудкомъ.

Изъ Кантовскаго критицизма, отрицающаго существенность познанія, выходъ или въ позитивизмъ, полагающій своей задачей систематическое изслѣдованіе относительности явленій, или къ Гегелю, отожествившему дѣйствительность съ понятіемъ, или шагъ къ Шопенгауэру, стоящему на рубежѣ между критицизмомъ и символизмомъ[1]). Но обращеніе къ догматизму послѣ того, какъ именно невозможность имъ удовлетвориться привела къ теоріи познанія, не можетъ считаться движеніемъ впередъ.

*

„Въ безконечномъ пространствѣ", говоритъ Шопенгауэръ, „безконечное количество самосвѣтящихся шаровъ; вокругъ каждаго изъ нихъ кружится дюжина меньшихъ, раскаленныхъ внутри, но покрытыхъ оболочкой; на внѣшней сторонѣ этой оболочки слой плѣсени, которая производитъ живыхъ познающихъ существъ; вотъ эмпирическая истина, реальность, міръ"... „Но философія новаго времени, благодаря трудамъ Берклея и Канта, додумалась до того, что весь этотъ міръ прежде всего только мозговой феноменъ"... „Дѣло собственно не въ нашемъ недостаточномъ знакомствѣ съ предметомъ, но въ самой сущности познанія"... „Путемъ объективнаго познанія нельзя выйти за предѣлы представленія, т. е. явленія. Такимъ образомъ, мы всегда будемъ стоять передъ внѣшнею стороною предметовъ"... „Но въ противовѣсъ этой истинѣ выдвигается другая—именно та, что мы не только познающіе субъекты, но вмѣстѣ съ тѣмъ и сами принадлежимъ къ познаваемымъ существамъ,—что мы и сами вещь въ себѣ... Для насъ открыта дорога изнутри—какъ какой-то подземный ходъ, какъ какое-то таинственное сообщеніе, которое—почти путемъ измѣны—сразу вводитъ насъ въ

крѣпость—ту крѣпость, захватить которую путемъ внѣшняго нападенія было невозможно“... „Въ силу этого мы должны стараться понять природу изъ себя самихъ, а не себя самихъ изъ природы... Наша воля—единственно намъ непосредственно извѣстное, а не что-либо данное намъ только въ представленіи“... „Ученіе Канта о непознаваемости вещи въ себѣ видоизмѣняется такимъ образомъ, что она непознаваема безусловно и до конца, но что въ самомъ непосредственномъ ея обнаруженіи—она открывается, какъ воля“... „Во всѣхъ явленіяхъ внутреннее существо, открывающееся намъ,—одно и то же... То, что создаетъ маскарадъ безъ конца и начала—одно и то же существо, которое прячется за всѣми масками, загриммированное“...

Постепенное, связанное рядомъ ступеней выступленіе въ видимость одной изъ главнѣйшихъ чертъ внутренней сущности Шопенгауэръ называетъ объективаціей воли. Она выливается въ опредѣленныхъ, вѣчныхъ ступеняхъ — идеяхъ. Идея—познанное бытіе объекта для субъекта. Эта форма познанія предшествуетъ закону основанія. Здѣсь сущность ограничена представленіемъ, но еще не закономъ основанія. Такое познаніе подстилаетъ всякое разумное познаніе. Оно служитъ фономъ, на которомъ возможна дѣятельность разума. Возможность путемъ интуиціи сбрасывать посредствующія формы познанія есть отличительная способность геніальнаго познанія. Геніальное познаніе есть познаніе идей—ступеней сущности, возникшей передъ нами въ представленіи. Дальнѣйшее ограниченіе идеи временемъ, пространствомъ, причинностью дробитъ ее на преходящіе индивидуумы. Здѣсь, по выраженію Шопенгауэра, уясняется общность Платоновой идеи и вещи въ себѣ и для себя, разнящихся только по опредѣленію, а не по существу. Переходъ отъ такъ называемаго разумнаго познанія къ безумному заключается не въ противорѣчіи или устраненіи формъ познанія, а лишь въ расширеніи ихъ; такое расширеніе необходимо предполагаетъ сознаніе границъ различныхъ ступеней познанія, взаимную іерархію ихъ. Безуміе въ тѣсномъ, клиническомъ смыслѣ отличается отъ безумія въ общемъ смыслѣ неумѣніемъ справиться съ оцѣнкой явленій на нѣсколькихъ языкахъ души.

Познаніе идей открываетъ во временныхъ явленіяхъ ихъ безвременно вѣчный смыслъ. Это познаніе соединяетъ разсудокъ и чувство въ нѣчто отличное отъ того и отъ другого, ихъ покрывающее. Вотъ почему въ познаніи идей мы имѣемъ дѣло съ познаніемъ интуитивнымъ. Происходящее отъ греческаго слова συμβάλλω (соединяю вмѣстѣ) понятіе о символѣ указываетъ на соединяющій смыслъ символическаго познанія. Подчеркнуть въ образѣ идею значитъ претворить этотъ образъ въ символъ и съ этой точки зрѣнія весь міръ—„лѣсъ, полный символовъ", по выраженію Бодлэра. Истинный символизмъ начинается только за вратами критицизма. Символизмъ, рожденный критицизмомъ, въ противоположность послѣднему, становится жизненнымъ методомъ, одинаково отличаясь и отъ догматическаго эмпиризма и отъ отвлеченнаго критицизма преодолѣніемъ того и другого. Въ этомъ и заключается переживаемый перевалъ въ сознаніи.

*

Философскія системы возможны на стадіи догматизма и критицизма, гдѣ умъ и разумъ выступаютъ на первый планъ среди лѣстницы нашихъ познавательныхъ способностей. Способность нашего познанія изнутри какъ бы творчески освѣщать жизнь есть мудрость, и символизмъ—область ея примѣненія. Разсудочное положеніе доказательно; мудрое—непосредственно убѣдительно. Въ немъ потенціально включено множество разсудочныхъ положеній; эти положенія, соединяясь другъ съ другомъ, образуютъ положенія ума; эти, въ свою очередь, соединяются въ положенія разума, которыя, сливаясь съ чувствомъ, становятся символами, т. е. окнами въ Вѣчность. Вотъ гдѣ кроется причина могущества простыхъ, но бездонныхъ евангельскихъ словъ. Изреченія мудрости вслѣдствіе извращенія культуры или пересадки ея на неподготовленную почву требуютъ комментаріевъ, что является уже разложеніемъ мудрости. Наступаетъ время, когда изреченія мудрости поступаютъ на судъ разсудка, и разсудокъ всегда отвертывается отъ нихъ, потому что въ немъ нѣтъ данныхъ для уразумѣнія мудрости: вѣдь она рождается изъ преодолѣнія всѣхъ ступеней мысли и чувства. Здѣсь мысли и чувства

всеобщія. Для всеобщности необходима свобода. Холопство мысли ее убиваетъ. Нужно быть многострунным, чтобы заиграть на гусляхъ Вѣчности. Только въ свободѣ—многострунность.

Горные путешественники, поднявшись по одной только тропинкѣ на вершину, могутъ созерцать съ вышины всѣ пути восхожденія. Мало того: они могутъ, опускаясь въ низины, выбирать любой путь. Эта свобода выбора—завоеваніе культуры. Она принадлежитъ намъ, пришедшимъ къ символизму—этому кряжу сознанія—сквозь туманныя дебри мысли. Мы, „декаденты", увѣрены, что являемся конечнымъ звеномъ непрерывнаго ряда переживаній,—той центральной станціей, откуда начинаются иные пути. Мы на перекресткѣ дорогъ. Для окончательнаго сужденія объ этихъ дорогахъ слѣдуетъ самому побывать на нихъ. Нельзя обвинять, стоя на перевалѣ между двумя долинами, что жители одной долины не видятъ происходящаго въ другой. Но и обратно: безсмысленно обвинять стоящихъ на перевалѣ въ силу ихъ положенія.

Намъ нѣтъ дѣла, если другіе не подошли къ поворотному пункту европейской культуры, не подготовлены къ нашимъ вопросамъ. Во имя другихъ, во имя себя, мы должны итти впередъ, независимо отъ того, пойдутъ ли за нами. Если языкъ нашъ несовершененъ, это несовершенство не можетъ застилать отъ насъ ослѣпительную нѣжность разсвѣта. Мы идемъ къ нему со сложенными руками. И когда вокругъ насъ раздается восклицаніе „декаденты", точно изъ другого міра оно къ намъ доходитъ. Намъ забрезжившее сіяніе, пронизывая сѣрую тучу жизненной пыли, насѣвшей на спящихъ, окрашиваетъ эту пыль зловѣщимъ заревомъ пожара, и мы въ ихъ глазахъ являемся поджигателями. Но это—оптическій обманъ. Мы—„декаденты", потому что отдѣлились отъ мертвой цивилизаціи. „И потому выйдите изъ среды ихъ и отдѣлитесь", говоритъ Господь. Что бы ни было, мы идемъ къ нашей радости, къ нашему счастью, къ нашей любви, твердо вѣря, что любовь „зла не мыслитъ" и „все покрываетъ".

1904.

О ГРАНИЦАХЪ ПСИХОЛОГІИ.

1. Субстанція въ психологіи.

Въ настоящее время понятія причины и субстанціи[1]) отнесены къ познавательнымъ категоріямъ. Такое отнесеніе стоитъ въ связи съ переваломъ сознанія къ детерминизму и критицизму.

Субстанціальное пониманіе причины смѣнилось механическимъ въ психологіи.

Такой переходъ совершался постепенно.

У Гербарта[2]) мы видимъ разложеніе взгляда на душу, какъ на единую субстанцію подъ вліяніемъ оцѣнки механическихъ факторовъ. Психическій процессъ у него — соотношеніе многихъ субстанцій.

Выяснилась роль закона отношеній въ психологіи. Актуальность даннаго состоянія сознанія обусловлена отношеніемъ его къ предыдущему. Ростъ сознанія выводитъ Геффдингъ[3]) изъ контраста въ ощущеніяхъ.

Субстанціональность причинности поняли, какъ причинность всякой субстанціи. Такимъ подведеніемъ души подъ форму психологія изгнала изъ своей сферы спиритуализмъ и мистицизмъ. Кантъ показалъ невозможность раціональной психологіи. Психологіи досталась сфера опыта. Тогда и установилась тожественность въ пониманіи причины естествознаніемъ и психологіей.

Риль[4]) опредѣлилъ причинность, какъ видъ энергетическаго процесса. Такое пониманіе причинности раздѣлялось и другими

учеными (Майеръ, Гельмгольцъ[5]), Максуэллъ, Оствальдъ[6]) и др.).

Но, по Вундту[7]), ближайшія опредѣленія причины не переносимы на психическій процессъ. Энергетика не покрываетъ психологію, а только иллюстрируетъ ее понятными механическими моделями. Въ этомъ согласны и Вундтъ, и Гефдингъ. Къ нимъ отчасти присоединяется самъ Риль, когда говоритъ, что химическій процессъ въ мозгѣ и психическая дѣятельность идутъ рядомъ, не превращаясь другъ въ друга.

Единство психической дѣятельности, осознаваемое, какъ „я", эмпирическая психологія превращаетъ въ безконечно разложимое разнообразіе. Анализъ самосознанія устанавливаетъ вмѣсто единой субстанціи сложное взаимодѣйствіе силъ. Понятіе о нашемъ „я", какъ о чемъ-то дѣйствительномъ, разбивается. Оно оказывается мнимымъ. Само выраженіе „психическій", по Авенаріусу, условно.

Такъ выростаетъ значеніе физіологической психологіи.

2. БЕЗСОЗНАТЕЛЬНОЕ.

Наиболѣе общее опредѣленіе физіологіи сводится къ указанію на нее, какъ на науку, изслѣдующую проявленія жизни, лежащія за порогомъ сознанія. Тутъ насъ встрѣчаетъ сфера безсознательной дѣятельности нашего „я". Сознаніе, съ ея точки зрѣнія, есть по Гефдингу выводъ естественныхъ отправленій организма.

Но, оперируя съ понятіемъ о безсознательномъ, мы встрѣчаемся съ новой сложностью. Выростаетъ необходимость очертить понятіе о безсознательномъ. Въ психологіи мы встрѣчаемся съ разнообразными опредѣленіями понятія о безсознательномъ.

Безсознательное, по Лейбницу[8]), равнозначно затемненному сознанію.

По Фихте, понятію о безсознательномъ соотвѣтствуетъ первичная самодѣятельность духа[9]).

Гегель приравниваетъ понятіе о безсознательномъ къ погруженію идеи въ бытіе внѣ себя.

Безсознательное Шопенгауэра есть воля[10]).

Гартманъ[11]), наоборотъ, въ представленіи объ абсолютно-безсознательномъ мыслитъ и волю, и представленіе. Самая воля, по его мнѣнію, только проявленіе безсознательнаго.

Фехнеръ видитъ въ безсознательномъ механизацію сознательной функціи души[12]).

Гартманъ указываетъ на то, что былъ моментъ, когда безсознательную дѣятельность организма вполнѣ отожествляли съ физіологическими отправленіями.

Бенеке давалъ спиритуалистическое толкованіе понятію о безсознательномъ.

Фортлаге[13]) стоялъ на границѣ между спиритуалистическимъ и физіологическимъ пониманіемъ.

Фехнеръ указываетъ на то, что раздраженія, лежащія ниже порога сознанія, хотя и не имѣютъ соотносительныхъ ощущеній, но могутъ опредѣляться условно и отрицательно.

Гартманъ отказывается допустить такія ощущенія. По его мнѣнію, возможны лишь ступени сознательности.

Понятіе о безсознательномъ въ такомъ освѣщеніи есть понятіе предѣльное. Оно говоритъ намъ о томъ, что элементы сознанія, слагающіе намъ картину дѣйствительности, здѣсь пересѣкаются. Слѣдовательно и сама она исчезаетъ.

Безсознательное есть чистое *ничто*. Къ этому предѣльному отрицательному понятію мы неизбѣжно подходимъ въ физіологической психологіи. Всѣ психо-физіологическія формулы, рисующія намъ картину безсознательной дѣятельности жизни, суть условные знаки, не имѣющіе никакого положительнаго смысла за предѣлами извѣстнаго цикла методовъ. Съ другой стороны, чистый субъектъ познанія въ свѣтѣ современныхъ гносеологическихъ взглядовъ оказывается предѣльнымъ отрицательнымъ понятіемъ. Содержаніе сознанія оказывается въ такомъ пониманіи между Сциллой безсознательнаго и Харибдой чистаго сознанія. Про сознаніе, опредѣлимое одними знаками минусъ, какъ и про безсознательное, можно сказать, что они равны нулю въ психологіи или составляютъ какія-то постулируемыя единства. Но области постулатовъ лежатъ за предѣлами *психологіи*. Въ одномъ направленіи такой областью будетъ механика. Въ противоположномъ направленіи—

теорія познанія. Между этими областями суждено развиваться эмпирической психологіи, подъ угрозой раствориться то въ механикѣ, то въ теоріи познанія.

Выясняется одно: оперируя въ психологіи съ понятіями о сознательномъ и безсознательномъ, мы оперируемъ лишь съ понятіями соотносительными; является сомнѣніе въ правильномъ употребленіи этихъ понятій.

3. Методы психологіи.

Сознательное и безсознательное суть лишь проекціи нѣкотораго неразложимаго единства. Безраздѣльная цѣлостность должна характеризовать такое единство. Она должна подстилать всѣ наши единичныя переживанія. Она же — условіе, сплавляющее переживанія отдѣльныхъ лицъ въ коллективное переживаніе.

Безраздѣльная цѣлостность переживанія возвращаетъ насъ къ вопросу о субстанціи. Безраздѣльная цѣлостность переживанія есть субстанція нашего „я“. Легко видѣть, что субстанція въ такомъ освѣщеніи уже не есть для насъ неизмѣнная основа явленій, но она и не матерія; еще менѣе ее возможно отожествлять съ причинностью. Она есть живая связь протекающихъ въ насъ психическихъ процессовъ. Но чтобы она не осталась въ области статическихъ опредѣленій, мы склонны видѣть въ безраздѣльной цѣльности нашего „я“ творческое начало психики. Различныя формы душевной дѣятельности (умъ, чувство, воля) какъ бы вытекаютъ изъ живой связи ихъ въ переживаемомъ единствѣ сознанія.

По мнѣнію американскаго психолога Джемса[14]), не выдерживаетъ критики теорія, предполагающая, что сознаніе складывается изъ безсознательныхъ элементовъ. Никогда не удастся показать, по его мнѣнію, переходъ къ такой суммѣ отъ слагаемыхъ, элементы которыхъ не даны въ этой суммѣ. Приблизительно подобнаго же взгляда держится и Альфредъ Фулье[15]). Знаменитый девизъ Дюбуа Реймона[16]) въ сущности о томъ же.

Такъ же на дѣло смотритъ Генрихъ Риккертъ въ своемъ капитальномъ изслѣдованіи о границахъ естественно-научнаго образованія понятій.

Мюнстербергъ[17]) прямо заявляетъ, что психическій фепоменъ есть то, чѣмъ онъ кажется нашему сознанію.

На этомъ основаніи правъ Дильтей, ограничивая область естественно-научной психологіи.

Между предметами изслѣдованія природы и исторіи Зигвартъ[18]) видитъ коренную разницу. Область природы — часть естествознанія. Область исторіи, по Риккерту, есть дѣйствительность въ ея конкретныхъ формахъ. Такова наша психическая жизнь.

Но разъ психическая жизнь есть то, чѣмъ она является нашему сознанію, то индивидуальныя понятія, отвлекаемыя отъ переживаемыхъ состояній сознанія, распространимы на всю психологію. Вся метафизика въ такомъ освѣщеніи вытекаетъ изъ психологіи, но сама психологія попадаетъ уже въ область мистическаго реализма. Она оказывается не наукой.

На связи метафизики съ психологіей настаиваетъ Целлеръ, Вундтъ и др.

Липпсъ[19]) рѣшительно указываетъ на то, что всякая философія можетъ быть только психологіей.

Крайній выводъ изъ этого положенія—необходимо соллипсизмъ. Это выясняетъ Шуппе[20]).

Таковы два ряда методовъ, имѣющихъ самостоятельное значеніе въ психологіи: методъ отнесенія психическихъ факторовъ къ физіологическимъ константамъ и методъ индивидуализаціи этихъ факторовъ, независимо отъ кореллативныхъ имъ константъ.

4. ПАРАЛЛЕЛИЗМЪ.

Кюльпе[21]) считаетъ нужнымъ указать на отсталость взгляда о раздѣльности и самостоятельности душевныхъ способностей. „Представленія", говоритъ онъ, „не въ меньшей степени, чѣмъ чувствованія и волевые акты сплавляются въ нашемъ сознаніи въ нераздѣльные, цѣльные процессы"[22]).

Переживаніе наше не опредѣляется ни совокупностью душевныхъ дѣятельностей, входящихъ въ него порознь, ни одной изъ нихъ, принятой за основную, хотя бы мы имѣли основаніе предполагать опредѣляющее значеніе его для остальныхъ элементовъ.

Въ томъ и другомъ случаѣ мы не получили бы безраздѣльной цѣльности переживанія. Въ томъ и другомъ случаѣ психическая дѣятельность должна характеризоваться нѣкоторымъ неразложимымъ элементомъ.

Такимъ элементомъ является индивидуальность.

Индивидуализмъ психической жизни вытекаетъ уже изъ возраженій, которыя дѣлаетъ теорія апперцепціи ассоціативной психологіи.

Но, по мнѣнію Джемса, ассоціативная психологія въ процессахъ сознательной дѣятельности пренебрегала вниманіемъ. Этотъ послѣдній элементъ нарушаетъ выдержанность ассоціативной психологіи.

Индивидуализмъ психики, по Геффдингу, имѣетъ свое физическое выраженіе „въ суммѣ энергіи, которой располагаетъ организмъ въ состояніи зародыша и во время развитія, а также въ органической формѣ, въ которой обнаруживается эта энергія“. Такова эмпирическая формула взаимодѣйствія души и тѣла.

Вмѣстѣ съ Вундтомъ мы должны признать, что эта сумма физическаго обнаруженія индивидуальности менѣе психическаго результата этихъ обнаруженій, открывающагося намъ въ представленіи о немъ, какъ о нашемъ „я“.

Допуская методъ количественнаго опредѣленія психо-физическихъ элементовъ нашего „я“, мы должны помнить, что наводимъ временный мостъ между двумя несоизмѣримыми рядами. По Вундту, такое допущеніе только „эмпирическая вспомогательная гипотеза, которая оказывается несостоятельной при познавательно-теоретическомъ изслѣдованіи“.

Понятіе о душѣ носитъ субъективный характеръ. Психологія не должна разсматривать это понятіе, какъ эмпирически данное. Иначе начинается путаница, порождающая конфликтъ между идеями свободы и необходимости въ области духовныхъ процессовъ жизни.

Геффдингъ вмѣстѣ съ другими разсматриваетъ четыре возможныхъ способа взаимодѣйствія между сознаніемъ и мозгомъ.

1) Сознаніе и мозгъ дѣйствуютъ другъ на друга, какъ субстанціи (Спиноза).

2) Сознаніе — функція мозга (теорія ассоціаціи, Юмъ, Милль и др.).

3) Мозгъ — функція сознанія (Беркли, Шопенгауэръ).

4) Сознаніе и мозгъ — различныя проявленія той же сущности (психофизическій параллелизмъ, Вундтъ, Геффдингъ, въ нѣкоторомъ отношеніи Лейбницъ).

„Духъ и матерія", говоритъ Геффдингъ, „являются намъ, какъ несводимая къ единству двоица"[23]).

Американскій психологъ Лэддъ[24]), признавая права физіологической психологіи, какъ метода, оговариваетъ эти права необходимостью метафизическаго разсмотрѣнія природы и души.

Къ этому взгляду присоединяется Джемсъ, а у насъ Челпановъ.

Такимъ образомъ, въ результатѣ эволюціи психологическихъ взглядовъ мы получили двойственное выраженіе переживаемаго единства, являющагося намъ то во внѣшнихъ, то во внутреннихъ терминахъ

Причинная связь явленій въ психологіи или получаетъ индивидуальную мотивацію, или же объясняется ихъ функціональной зависимостью.

Вундтъ то формально объединяетъ эти ряды, то эмпирически смѣшиваетъ ихъ[25]). Параллелистическую доктрину раздѣлилъ бы Лейбницъ, но во всякомъ случаѣ трудно конкретно связать „предустановленную гармонію" съ параллелизмомъ. Ясно одно, что монада его касалась обоихъ рядовъ параллелизма.

Несравненно интереснѣе попытки построить эволюціонную монадологію, какія мы встрѣчаемъ у нѣкоторыхъ новѣйшихъ мыслителей, преимущественно у французовъ *). Оствальдъ недаромъ считаетъ психофизическій параллелизмъ, лежащимъ въ основѣ этихъ концепцій.

Психофизическій параллелизмъ непроизвольно переходитъ въ монизмъ. Иллюстрируемъ при помощи формулы сущность этого перехода.

Если a внутреннее истолкованіе извѣстнаго факта, b—

*) У насъ математикъ Н. В. Бугаевъ въ сжатыхъ тезисахъ, напоминающихъ Лейбница, далъ очеркъ интересно и глубоко задуманной монадологической концепціи.

внѣшнее, то формула постулируемаго единства есть $(a, b)_x$, гдѣ указатель x есть ирраціональное условіе соизмѣримости двухъ раціонально несоизмѣримыхъ рядовъ. Это условіе постоянно для a_1, a_2, a_3, какъ и для b_1, b_2, b_3. Формула $(a, b)_x$ эквивалентна формулѣ x (a, b), гдѣ x постоянное условіе всякой соизмѣримости, a и b—величины соизмѣряемыя и перемѣнныя

$$(a, b)_x \cong x_{(a, b)}$$

5. Ходячія нападки на параллелизмъ.

Параллелистическая доктрина въ психологіи есть наиболѣе трезвая доктрина.

Почти всѣ возраженія противъ нея направлены скорѣй противъ узкаго пониманія ея.

Совершенно справедливо указываютъ возражатели, что изъ параллельности духовныхъ процессовъ процессамъ физическимъ вытекаетъ параллельность любого звена физическаго ряда соотвѣтствующему ему звену ряда психическаго. Но когда изъ невозможности провести наглядно параллелизмъ заключаютъ о ложности параллелистической доктрины, въ такомъ заключеніи кроется фальшь. Вѣдь прежде, нежели устанавливать связь между даннымъ явленіемъ физическаго ряда и его психическимъ кореллатомъ, слѣдуетъ уяснить себѣ, какіе процессы мы объединяемъ собственно, какъ процессы психическіе, и какова точная граница, окружающая эти процессы.

Но этотъ вопросъ есть вопросъ о внутреннемъ рядѣ параллелизма. Не рѣшивъ этого вопроса въ томъ или иномъ опредѣленномъ смыслѣ, мы не имѣемъ возможности упрекать параллелистовъ въ неумѣніи привести для каждаго даннаго звена параллели ему соотвѣтствующаго звена въ другой параллели.

Понятіе о непрерывности звеньевъ физическаго ряда само требуетъ нѣкоторыхъ предпосылокъ, понятіе о которыхъ не можетъ образоваться въ предѣлахъ естественно-научнаго образованія понятій. Внутренній рядъ есть и постулатъ внѣшняго ряда, и его необходимая предпосылка. Мысль о самостоятельной связи духовныхъ процессовъ независимо отъ ихъ физическаго выраженія есть только выводъ изъ постулируемаго един-

ства процессовъ душевной жизни. А мысль о параллельности рядовъ есть выводъ этого вывода.

Объективное отношеніе къ разсматриваемой доктринѣ не требуетъ наличности всѣхъ соотвѣтствій между параллелями для защиты этой доктрины.

Если же намъ возразятъ, что въ данной намъ дѣйствительности акты состояній сознанія всецѣло связаны съ физіологическими процессами мозговой дѣятельности, и потому параллелистическая доктрина должна нарисовать рядъ паръ психофизическихъ взаимодѣйствій между сознаніемъ и мозгомъ, то мы легко можемъ подвергнуть сомнѣнію такое назначеніе доктрины. Вѣдь установленіе связи между сознаніемъ и мозгомъ не отличается отъ установленія связи между отдѣльными актами мозговой дѣятельности. Найденная связь физическихъ процессовъ становится въ такомъ случаѣ моделью, которую мы представляемъ вмѣсто не найденнаго соотношенія между сознаніемъ и мозгомъ. Условной моделью перекидываемъ мы мостъ отъ непрерывно связанныхъ звеньевъ физическаго ряда къ нѣкоторымъ (прерывнымъ) членамъ психическаго ряда, относительно которыхъ можно только сказать, съ точки зрѣнія научной психологіи, что они какъ то связаны между собой. Существованіе связей есть слѣдствіе предполагаемой необходимости существованія внутренняго ряда, но характеръ связей неизвѣстенъ.

А если характеръ связей неизвѣстенъ, отысканіе параллелизма между рядами вышеупомянутымъ способомъ есть фикція. Внутренній рядъ подмѣняемъ мы тутъ условными моделями. Элементы для построенія моделей берутся изъ внѣшняго ряда. Внутренній рядъ понимается нами, какъ внѣшній, или внѣшній, какъ внутренній. Параллелизмъ превращается въ единство рядовъ. Естественные физическіе процессы, понятые въ точномъ смыслѣ, соотвѣтствуютъ самимъ себѣ, но только понятымъ въ смыслѣ переносномъ. И обратно.

Вотъ въ какомъ извращенномъ видѣ нѣкоторые толкуютъ параллелистическую доктрину, чтобы удобнѣе обрушиться на нее. Но они тутъ не имѣютъ дѣла съ параллелизмомъ. Опроверженіе ходячихъ представленій въ параллелизмѣ сохраняетъ намъ доктрину нетронутой.

Наука принимаетъ параллелизмъ лишь въ самомъ общемъ смыслѣ, какъ руководящую нить изслѣдованій, но не какъ теорію, опредѣлившуюся въ деталяхъ.

Сторонники спиритуалистической психологіи, желая превратить параллельность рядовъ въ ихъ одностороннюю зависимость или, по крайней мѣрѣ, въ преобладаніе одного ряда надъ другимъ, опрокинувъ доктрину въ неправильномъ ея истолкованіи, возвращаются къ метафизическимъ пареніямъ разума, которыя они выдаютъ за свои психологическія изысканія. Но стоитъ точной наукѣ ихъ опрокинуть, какъ они же, потерявъ все свое достоинство, хватаются за параллелизмъ, какъ за послѣднее убѣжище.

Защитники независимости души, воюющіе съ естественно-научнымъ детерминизмомъ, въ свѣтѣ параллелистической доктрины, являются Донъ-Кихотами, сражающимися съ вѣтряными мельницами. Освободивъ душу — Дульцинею — отъ физическихъ воздѣйствій, они все же остаются въ постоянной опасности быть проглоченными всегда встающей для нихъ Химерой гносеологическихъ изслѣдованій, пока не уяснятъ отчетливо, что собственно должны мы разумѣть подъ психизмомъ. Умаленіе важности гносеологическихъ проблемъ изъ страха передъ этими проблемами неминуемо ставитъ кавалеровъ Дульцинеи въ странное положеніе, ибо гносеологія тогда моментально превращаетъ Прекрасную Даму, только что освобожденную отъ грубыхъ поползновеній естествознанія, въ краснощекую скотницу объединеніемъ естествознанія и психологіи въ понятіи объ имманентномъ бытіи. Вмѣсто того, чтобы бороться съ гносеологіей, выковывающей для нихъ оружіе борьбы, и подвергаться порѣзамъ отъ неумѣнія обращаться съ этимъ оружіемъ, мы посовѣтуемъ примириться рыцарямъ печальнаго образа съ необходимостью видѣть Дульцинею на скотномъ дворѣ, потому что въ противномъ случаѣ они все-таки останутся тамъ, но въ дурномъ обществѣ.

Въ столь критическомъ положеніи параллелистическая доктрина поможетъ размежеваться между душой и овцами, отводя Дульцинеѣ особое помѣщеніе на скотномъ дворѣ. Это особое помѣщеніе есть постулируемый внутренній рядъ параллелизма.

Проблема для спиритуалистовъ одна: или параллелизмъ и душа, или скотный дворъ и овцы.

Бѣдные психологи-спиритуалисты!

6. ОПИСАТЕЛЬНАЯ ПСИХОЛОГІЯ.

Въ переживаемыхъ процессахъ мышленія, чувствованія или воленія наше „я“ является намъ, какъ связь этихъ процессовъ. Процессы же эти являются намъ, какъ модели механическихъ взаимодѣйствій. Или же наоборотъ: эти взаимодѣйствія — модели психическихъ дѣятельностей.

Тамъ, гдѣ граница устанавливается физическимъ соотвѣтствіемъ психо-физической параллели, тамъ внутренній рядъ опредѣлимъ лишь предѣльно и отрицательно. Внутренній рядъ здѣсь—граница методовъ, съ которыми намъ приходится имѣть дѣло.

Можно разсматривать наше „я“ въ непосредственно намъ данныхъ переживаемыхъ душевныхъ процессахъ при помощи описанія переживаемыхъ процессовъ.

Тогда возникаетъ вопросъ, какіе методы должны лежать въ основѣ описательной психологіи.

Физическое выраженіе душевной дѣятельности въ такомъ случаѣ является уясненіемъ взаимодѣйствія процессовъ, протекающихъ, какъ непрерывность.

Психическое выраженіе этой дѣятельности изображаетъ самые процессы, т. е. описываетъ ихъ.

Но описать душевное движеніе я могу или при помощи средствъ художественной изобразительности, или при помощи понятій, приводя многообразіе элементовъ психической дѣятельности къ нѣкоторымъ общимъ элементамъ, дающимъ представленіе о формѣ процессовъ.

Описаніе, понятое въ такомъ смыслѣ, нуждается въ извѣстномъ порядкѣ, планомѣрно располагающемъ описываемые элементы.

Душевная дѣятельность, описанная въ извѣстномъ порядкѣ, нуждается въ классификаціи. Но дать извѣстную классификацію понятій, отвлеченныхъ отъ психологическаго матеріала сознанія, т. е. содержанія, возможно лишь при помощи об-

щей логики. Общая логика нуждается въ подведеніи ея понятій подъ категоріи.

Такъ психологія попадаетъ въ зависимость отъ теоріи познанія, выводящей необходимость образованія категорій, подъ которыми мыслится понятіе.

Внутренній рядъ параллелизма оказывается здѣсь тожественнымъ или съ данными художественнаго синтеза, или начинаетъ зависѣть отъ данныхъ теоріи познанія.

Зависимость описательной психологіи отъ данныхъ теоріи познанія есть въ сущности частный случай болѣе общей зависимости.

Эмпирическая психологія вообще ограничена сферой гносеологическаго анализа, но гносеологическій анализъ не зависитъ отъ психологическихъ данныхъ.

„Описаніе", говоритъ Риккертъ, „есть дѣло естествознанія. Нельзя устанавливать принципіальнаго разлинія между описаніемъ и объясненіемъ... Объясненіемъ можетъ становиться уже всякое подведеніе подъ какое-нибудь понятіе на первой или на второй стадіи".

Научная выработка классификаціи описательныхъ понятій есть дѣло эмпирической психологіи. Сведеніе описательныхъ процессовъ душевной дѣятельности къ нѣкоторымъ общимъ основнымъ понятіямъ и выражается въ идеѣ о непрерывности процессовъ, обсужденныхъ въ понятіяхъ. „Мышленіе", по Рилю, „есть обсужденіе опыта".

Научно обсужденный опытъ выражается въ классификаціи естественныхъ наукъ.

При такомъ единственно возможномъ способѣ понимать описательную психологію она всецѣло становится психофизіологіей.

Но область психофизіологіи есть область внѣшняго ряда параллелизма. Описательная психологія, если мы хотимъ въ представленіи о ней сохранить научный смыслъ, есть область внѣшняго ряда.

Внутренній рядъ—граница описательной психологіи.

Вопросъ о психо-физическихъ соотвѣтствіяхъ остается открытымъ.

Проводя данное соотвѣтствіе въ одномъ направленіи, мы

разлагаемъ взятый психическій моментъ въ психо-физіологическихъ терминахъ. Термины эти потомъ расширяются и обработываются физіологіей, химіей, динамикой и механикой.

Послѣдовательно подводя подъ извѣстное звено психо-физическаго ряда новые и новые фундаменты, мы получаемъ, по Риккерту, въ основѣ его лежащее физическое (Оствальдъ) или механическое (Герцъ) понятіе.

Исходя изъ найденнаго понятія, мы описываемъ многообразіе душевныхъ процессовъ при помощи немногихъ первоначальныхъ элементовъ познанія. Эти элементы предопредѣляютъ все многообразіе опыта.

Тутъ обнаруживается предѣлъ для дальнѣйшаго проведенія психологическихъ понятій сквозь строй естественно-научныхъ понятій, его осмысливающихъ.

Предѣльныя механическія и динамическія понятія оказываются въ зависимости отъ данныхъ гносеологическаго анализа.

Если же мы пойдемъ въ другомъ направленіи и механически понятые элементы душевной дѣятельности будемъ приводить въ соприкосновеніе съ болѣе и болѣе сложными комплексами психическихъ факторовъ, все труднѣй и труднѣй тогда расположить эти комплексы относительно механически понятыхъ элементовъ психизма.

Понятіе о „я", какъ неразложимой связи процессовъ, явится границей физическаго ряда и въ то же время постулатомъ внутренняго ряда.

Для опредѣленія границъ внутренняго ряда остается единственная область—область образованія понятій о дѣятельности нашего „я", независимо отъ областей естественно-научнаго образованія понятій.

Съ этой точки зрѣнія область всей дѣйствительности отожествляется съ содержаніемъ сознанія. Естественно-научное понятіе является, по Риккерту,—методологической обработкой этого содержанія, основы же построенія методовъ обработки — произвольны. Тутъ мы вступаемъ въ опасную область: смѣсь метафизики и произвольныхъ фантазій повергаетъ насъ неизбѣжно въ соллипсизмъ.

Чтобы дать внутреннему ряду параллелизма законное мѣсто и спасти область его отъ произвола субъективныхъ фантазій,

приходится пока отожествлять его съ областью объективныхъ нормъ.

Но эта область есть область теоріи познанія, не имѣющая никакой прямой или явной связи съ проблемами эмпирической психологіи.

Внутренній рядъ остается только постулатомъ эмпирической психологіи.

Раскрытіе же этого постулата лежитъ далеко за предѣлами психологіи.

7. ПРЕДѢЛЫ ПСИХОЛОГІИ.

Внутренній рядъ неопредѣлимъ психологіей.

Ея границы совпадаютъ съ границами внѣшняго ряда. Эти границы суть, во-первыхъ, предѣльныя механическія понятія и во-вторыхъ, познавательныя формы.

Но если возможенъ переходъ отъ предѣльныхъ механическихъ понятій къ познавательнымъ формамъ, то область психологіи, какъ и вообще естествознанія, со всѣхъ сторонъ обведена теоріей познанія.

Переходъ отъ механическихъ понятій къ теоретико-познавательнымъ возможенъ.

Еще Кантъ въ началѣ своей „Критики" ставитъ задачей чистаго разума вопросъ о томъ, какъ возможны синтетическія сужденія a priori[26]).

И затѣмъ вопросъ этотъ формулируется такъ: какъ возможна чистая математика и какъ возможно чистое естествовѣдѣніе?

Переходъ отъ основныхъ понятій динамики и механики къ понятіямъ гносеологическимъ стоитъ въ связи съ расширеніемъ каузальной проблемы. Первоначальное матеріалистическое пониманіе причинности двояко расширяется: во-первыхъ, въ пониманіе причинности логическое (законъ основанія есть общая форма разнообразнымъ причиннымъ связямъ), во-вторыхъ, въ пониманіе причинности, какъ функціональной зависимости.

Во второмъ случаѣ, сужденіе о динамической зависимости явленій (причина количественно равна слѣдствію) даетъ основаніе заключать о возможной обратимости причинныхъ процессовъ.

Причина въ такомъ случаѣ становится и цѣлью. Возникаетъ принципъ цѣле-причинности, которымъ, по Вундту, мы пользуемся въ механикѣ. Здѣсь телеологія и причинность совпадаютъ. Машина есть и причина, и цѣль дѣйствія.

Телеологическое разсмотрѣніе причинныхъ процессовъ стоитъ въ связи съ разсмотрѣніемъ этихъ процессовъ въ единообразной формѣ.

Вопросъ же о единообразной формѣ есть основной вопросъ теоріи познанія.

Тамъ, гдѣ телеологія очищается отъ всякой примѣси эмпирическихъ, метафизическихъ и мистическихъ элементовъ, она есть показатель гносеологическаго взгляда на характеръ разсматриваемыхъ связей.

Телеологическій взглядъ на процессы причинные указываетъ на соприкосновеніе науки съ областью теоретической философіи.

И дѣйствительно.

Уравниваніе причинности и телеологіи въ механикѣ переходитъ въ неравенство этихъ принциповъ, какъ скоро мы останавливаемся на необходимыхъ предпосылкахъ механики. Съ понятіемъ объ этихъ предпосылкахъ связана мысль о цѣлесообразномъ пользованіи формами научнаго познанія. Цѣлесообразность есть общая норма связи познавательныхъ формъ.

Принципъ цѣлесообразности располагаетъ познавательныя формы въ извѣстномъ порядкѣ. Порядокъ возможенъ только одинъ: необходимое формальное условіе его—быть въ состояніи всецѣло очертить познавательныя формы, т. е. представить эти формы, какъ расчлененіе общей нормы познанія.

Телеологія, предопредѣляя причинность, наиболѣе коренная форма познанія. Мысль же ощупываетъ ее только тогда, когда всецѣло отрывается отъ методологическаго многообразія предстоящихъ научныхъ формъ, какъ и отъ предстоящаго многообразія дѣйствительности.

Телеологія проводитъ рѣзкую границу между областями научнаго и въ частности психологическаго изслѣдованія и областью гносеологическихъ изысканій.

Такъ совершается переходъ отъ психологіи къ теоріи познанія, если мы пойдемъ въ разсмотрѣніи физическаго

ряда параллелизма отъ болѣе сложныхъ комплексовъ причинныхъ взаимодѣйствій элементовъ нашего „я“ къ болѣе простымъ.

Обратный взглядъ на психологическій рядъ оканчивается горизонтомъ, заслоненнымъ тучами механическихъ понятій, сквозь которыя блеститъ намъ заря теоріи познанія.

Если же мы пойдемъ въ обратномъ направленіи отъ механическихъ элементовъ нашего „я“, къ нашему „я“, какъ нѣкоторой пребывающей цѣльности, при чемъ на пути у насъ будутъ лежать все болѣе и болѣе сложные комплексы элементовъ психическихъ дѣятельностей, насъ опять таки встрѣтитъ граница, не переступаемая для психологіи.

Естественно-научный методъ, захватывая все болѣе и болѣе сложныя комплексы ощущеній и разлагая ихъ на основные динамическіе и механическіе элементы, наконецъ, отниметъ у нашего „я“ все содержаніе его сознанія. Это содержаніе отожествится тогда съ міромъ объективной дѣйствительности.

Причинное разсмотрѣніе душевныхъ процессовъ отожествитъ ихъ содержаніе съ содержаніемъ всякихъ дѣйствительностей, какъ представляемыхъ, такъ и переживаемыхъ.

Форма же самихъ дѣйствительностей, являющихся содержаніемъ нашего сознанія, явится чистымъ субъектомъ познанія, не даннымъ намъ ни въ чувствахъ, ни въ волненіяхъ, а только въ познавательныхъ категоріяхъ.

Форма чистаго субъекта познанія, какъ предѣла физическаго ряда, въ прогрессивномъ разсмотрѣніи противополагается содержанію, которымъ является для насъ имманентное бытіе, т. е. объектъ.

Вопросъ объ отношеніи субъекта къ объекту теперь совершенно отдѣляется отъ вопроса объ отношеніи „я“ къ „не я“. Это вопросъ теоріи знанія.

Старинный споръ о душѣ и безсмертіи, не рѣшенный психологіей, передается теперь инымъ дисциплинамъ, не имѣющимъ ничего общаго съ психологіей. Но предварительно онъ видоизмѣняетъ окончательно свою форму въ строгой переработкѣ теоріи познанія.

Внѣшній рядъ психо-физическаго параллелизма, отожествленный съ эмпирической психологіей, теперь является намъ

ограниченнымъ теоріей познанія съ двухъ противоположныхъ сторонъ. Прогрессивное и регрессивное разсмотрѣніе его одинаково приводитъ къ гносеологическимъ изслѣдованіямъ. Идемъ ли мы отъ механическихъ силъ природы къ нашему „я", какъ къ результату ихъ дѣятельности, или обратно—отъ нашего „я" къ механическимъ силамъ природы, мы приходимъ къ одной необходимости. Всѣ основныя проблемы о цѣли жизни, о безсмертіи нашего „я", о душѣ, столь соблазнительно возникающія въ психологіи, столь же рѣшительно выносятся изъ ея области, чтобы предстать намъ въ иныхъ сферахъ познанія, болѣе холодныхъ и объективныхъ.

8. Эпилогъ.

Эмпирическая психологія сперва разбиваетъ наше первоначальное представленіе о душѣ, какъ о чемъ-то, возвышающемъ насъ надъ дѣйствительностью въ мірѣ несказанныхъ чувствъ и образовъ. Падаютъ идеалистическія плотины. Темный хаосъ первичныхъ чувствъ и безсознательности ревущимъ потокомъ заливаетъ все. Одно время кажется, что это—хаосъ безбрежный, и психологическая пучина навсегда закружитъ челнъ нашего сознанія среди искони ему чуждыхъ, стихійныхъ волнъ. Тщетно пытаемся мы управлять рулемъ противъ разбушевавшейся стихіи, она насъ уноситъ. Но только что мы отдадимся этому теченію, навсегда отказавшись встрѣтить сушу, какъ вдали передъ нами зажигается маякъ, къ которому мчится нашъ челнъ.

Этотъ маякъ есть мысль о неразложимомъ единствѣ душевныхъ процессовъ, подъ условіемъ котораго они возможны. Эта мысль освѣщаетъ намъ путь. Мы начинаемъ вѣрить, что приближается цѣль нашего плаванія. Мы привѣтствуемъ сушу.

Пучина, по которой мы мчимся, уже не пучина, а только покровъ надъ бездной духа. И вновь намъ кажется, что стихіи не несутъ насъ, а мы сами управляемъ челномъ.

Мигъ—и разсѣивается фантасмагорія. Туманы поднимаются. Маякъ, гостепріимно насъ звавшій къ сушѣ, оказывается далекимъ мѣсяцемъ, плывущимъ въ высяхъ. И снова руль падаетъ изъ нашихъ рукъ, и снова на хрупкомъ челнѣ сознанія

несемся мы по необозримому океану безсознательныхъ силъ природы.

Тщетно тогда простираемъ мы руки къ свѣту.

Этотъ свѣтъ, далекій и всеміріый, есть свѣтъ всеобщаго, безсодержательнаго сознанія. Холодъ наполняетъ равнодушныя пространства.

Вотъ онъ оковываетъ психологическую пучину блескомъ, и блескомъ, какъ металлическимъ обручемъ окованная, уже безсильно пучина бьется въ горизонты. Въ зеркалѣ водъ, теперь успокоенныхъ, отражается мѣсяцъ вмѣстѣ съ небомъ, гдѣ онъ замерзъ. Глядя на отраженія, намъ кажется, что опять исчезла грозящая пучина, и челнъ личнаго сознанія, озаренный всеобщимъ сознаніемъ, плавно проносится между двумя небесами. Эти небеса — верхнее и нижнее — познавательныя нормы, сверху и снизу объемлющія свое содержаніе. Буря безсознательности, насъ охватившая, оказывается... бурей въ стаканѣ воды. Такъ, по крайней мѣрѣ, намъ снится.

Психологія, опрокинувшая всѣ устои нашего представленія о насъ самихъ, оказалась Химерой, на мигъ смутившей нашъ сонъ. Челнъ сознанія, едва не затопленный Хаосомъ, едва не зачерпнувшій мутную волну безумія, теперь—только птица—лебедь, распластанный въ небѣ.

Бѣлый лебедь личнаго сознанія, омытый эѳиромъ вселенной, нѣжно млѣетъ и таетъ въ голубомъ—въ голубомъ небѣ вселенскаго сознанія.

Вольно и плавно мчитъ онъ насъ къ послѣдней цѣли, теперь склоненной надъ нами такимъ яснымъ, такимъ холоднымъ мѣсяцемъ.

1904.

ЭМБЛЕМАТИКА СМЫСЛА.

ПРЕДПОСЫЛКИ КЪ ТЕОРІИ СИМВОЛИЗМА.

§ 1.

Въ чемъ смыслъ эстетики символизма? Въ чемъ ея идеологическое оправданіе?

Символическое искусство послѣднихъ десятилѣтій, взятое со стороны формы, ничѣмъ по существу не отличается отъ пріемовъ вѣчнаго искусства; въ одномъ случаѣ, въ новыхъ теченіяхъ встрѣчаемся мы съ возвратомъ къ забытымъ формамъ нѣмецкаго романтизма; въ другомъ случаѣ, воскресаетъ предъ нами востокъ; въ третьемъ случаѣ, передъ нами видимое возникновеніе новыхъ пріемовъ; эти пріемы при болѣе внимательномъ разсмотрѣніи оказываются лишь своеобразнымъ сочетаніемъ старыхъ пріемовъ или ихъ большей детализаціей.

Символическое искусство, взятое со стороны идейнаго содержанія, не является для насъ въ большинствѣ случаевъ новымъ; такъ, напримѣръ, своеобразная идеологія Метерлинковскихъ драмъ, вѣяніе въ нихъ неуловимаго, является результатомъ изученія старыхъ мистиковъ; вспомнимъ вліяніе Рюисбрёка на Метерлинка; или — своеобразная прелесть Гамсуновскаго пантеизма есть въ сущности перенесеніе нѣкоторыхъ чертъ таосизма въ реалистическое міросозерцаніе.

Тамъ же, гдѣ начинается въ современномъ искусствѣ проповѣдь новыхъ формъ человѣческихъ отношеній, мы соприкасаемся съ религіозной идеологіей, врядъ ли новой, или,

какъ у Ницше, насъ встрѣчаютъ попытки практически примѣнить древнюю мудрость къ текущему историческому періоду; ученіе о новомъ человѣкѣ, о грядущей судьбѣ арійской культуры, призывъ къ созиданію личности и отказъ отъ вывѣтренныхъ формъ морали,—все это встрѣчаетъ уже насъ въ древнихъ, какъ міръ, философскихъ и религіозныхъ теченіяхъ Индіи.

Въ этомъ не ослабѣвающемъ стремленіи сочетать художественные пріемы разнообразныхъ культуръ, въ этомъ порывѣ создать новое отношеніе къ дѣйствительности путемъ пересмотра серіи забытыхъ міросозерцаній — вся сила, вся будущность такъ называемаго новаго искусства; отсюда своеобразный эклектизмъ нашей эпохи; я не знаю, правъ ли Ницше, окончательно осудившій александрійскій періодъ античной культуры; вѣдь этотъ періодъ, перекрещивающій различные пути мысли и созерцаній, является для насъ и донынѣ опорной базой, когда мы устремляемся въ глубину временъ; смѣшавъ александризмъ съ сократизмомъ въ одну болѣзнь, въ одну дегенерацію, Ницше обрекъ собственный путь развитія на суровый, ницшеанскій судъ; то, что создало Ницше такимъ, какимъ мы его любимъ,—не что иное, какъ александризмъ; не будь онъ въ душѣ александрійцемъ, не сказалъ бы онъ такихъ вѣщихъ словъ о Гераклитѣ, мистеріяхъ, Вагнерѣ; и болѣе того, онъ не создалъ бы „З а р а т у с т р ы“. Созидая новое, онъ возвращалъ къ старому.

То дѣйствительно новое, что плѣняетъ насъ въ символизмѣ, есть попытка освѣтить глубочайшія противорѣчія современной культуры цвѣтными лучами многообразныхъ культуръ; мы нынѣ какъ бы переживаемъ все прошлое: Индія, Персія, Египетъ, какъ и Греція, какъ и средневѣковье,—оживаютъ, проносятся мимо насъ, какъ проносятся мимо насъ эпохи, намъ болѣе близкія. Говорятъ, что въ важные часы жизни предъ духовнымъ взоромъ человѣка пролетаетъ вся его жизнь; нынѣ предъ нами пролетаетъ вся жизнь человѣчества; заключаемъ отсюда, что для всего человѣчества пробилъ важный часъ его жизни. Мы дѣйствительно осязаемъ что-то новое; но осязаемъ его въ старомъ; въ подавляющемъ обиліи стараго — новизна такъ называемаго символизма.

И потому-то литературная платформа символизма пытается лишь суммировать индивидуальныя заявленія художниковъ о ихъ творчествѣ.

И потому-то идеологіей символизма должна быть широкая идеологія; принципы символизма должны нарисовать намъ прочную философскую систему; символизмъ, какъ міросозерцаніе, возможенъ.

Каковы же пролегомены къ такому міросозерцанію? Въ чемъ его творческій смыслъ?

§ 2.

Основою нашихъ положительныхъ свѣдѣній о дѣйствительности мы считаемъ точную науку. Въ процессѣ генетическаго развитія точная наука развилась изъ неточныхъ. Философія породила естествовѣдѣніе; кабалистика и магія— математику; изъ астрологіи выросла астрономія; химія возникала въ алхиміи. Если считать знаніемъ только точное знаніе, то генезисъ этого знанія явитъ намъ картину его рожденія изъ незнанія; незнаніе породило знаніе.

Какъ произошло изъ незнанія знаніе?

Оно произошло путемъ ограниченія объекта знанія; прежде такимъ объектомъ была вселенная; потомъ—вселенная, изучаемая съ какой-либо опредѣленной точки зрѣнія; точка зрѣнія породила науку; точка зрѣнія развилась въ методъ.

Впослѣдствіи съ раздробленіемъ науки каждая отдѣльная отрасль разрослась въ самостоятельную науку; научный методъ изслѣдованія превратился въ многіе методы; принципы отдѣльной науки впослѣдствіи развились въ самостоятельную область; они стали руководить развитіемъ отдѣльной науки; такъ возникла методологія; такъ возникли частныя логики наукъ.

Еще недавно мы знали, что такое научное міровоззрѣніе; научное міровоззрѣніе являлось синтезомъ изъ многихъ положительныхъ знаній; одно время казалось, что такимъ міровоззрѣніемъ является матеріализмъ; но оказалось, что матеріи, какъ таковой, не существуетъ; частная наука, физика, опрокинула научное міровоззрѣніе своего времени; нѣкоторое время научнымъ міровоззрѣніемъ считалась система наукъ; О. Контъ

предложилъ одну изъ такихъ системъ; эта система сходила за научную. Но частныя науки развивались независимо отъ научныхъ системъ и міровозрѣній; и система распадалась за системой. Позднѣе пытались въ центрѣ научнаго міровоззрѣнія поставить выводы какой-либо одной изъ частныхъ наукъ (химіи, физики, механики); но тогда-то и оказалось, что выводы любой науки не касаются вовсе міровоззрѣнія.

Такъ, напримѣръ, говорили о томъ, будто энергія или работа является сущностью всякаго жизненнаго процесса; мы имѣемъ до сихъ поръ убѣжденныхъ энергетистовъ-философовъ; философія въ ихъ представленіи—энергетика. Но такого рода попытки научно обосновать наше міровоззрѣніе терпятъ фіаско; понятіе объ энергіи—опредѣленно лишь въ той области, гдѣ съ этимъ понятіемъ связано понятіе о механической работѣ; въ термодинамикѣ не обойтись намъ безъ опредѣленнаго понятія объ энергіи; но это же понятіе, вынесенное за предѣлы частной науки, становится понятіемъ многосмысленнымъ и совершенно неяснымъ; термодинамика строитъ понятія объ энергіи при помощи ряда формулъ и механическихъ эмблемъ, раздвигающихъ горизонты одной изъ наукъ, но вовсе не уясняющихъ намъ проблемы нашего сознанія; да и самъ энергетическій принципъ опредѣлимъ только формулой „K + P = Const“, т. е. съ увеличеніемъ „K“ уменьшается „P“ въ замкнутой системѣ силъ. Если бы даже мы и признали за энергіей роль субстанціи, замкнутую систему силъ отожествили бы со вселенной, то понятіемъ „энергія“[1]) только подмѣнили бы мы понятіе „субстанція“, вовсе не уясняя его[2]) представленіемъ о вселенной, какъ о замкнутой системѣ силъ; не уяснили бы мы ни „вселенной“, ни „силы“. А принимая „субстанцію“ за „энергію“, мы, въ сущности, надѣляемъ динамическій принципъ всѣми аттрибутами схоластической философіи, на смѣну которой будто бы явилось научное міровоззрѣніе нашихъ дней.

Научнаго міровоззрѣнія въ смыслѣ міровоззрѣнія, выведеннаго изъ системы точныхъ наукъ, не можетъ существовать въ наши дни; развитіе любой науки ведетъ къ централизаціи ея въ опредѣленномъ методѣ; принципы метода образуютъ частную логику любой науки; языкъ этой логики таковъ, что

онъ способенъ истолковать всѣ явленія дѣйствительности на языкѣ частной науки; но частныхъ наукъ много; истолкованій дѣйствительности столько же, сколько и методовъ. Научное міровоззрѣніе въ сущности есть міровоззрѣніе, въ которомъ міръ истолкованъ спеціальнымъ образомъ. Такъ философію, какъ спеціальную науку, превращали въ разное время въ исторію философіи, соціологію, психологію и даже термодинамику; это происходило потому, что въ разное время разные методы частныхъ наукъ давали отвѣты на вопросы о смыслѣ жизни. И конечно, отвѣты были только отвѣтами методическими; каждый отвѣтъ имѣлъ смыслъ, если разсматривать его въ свѣтѣ опредѣленнаго метода. Но суммы отвѣтовъ были противорѣчивы. Одни говорили: „Нѣтъ мысли безъ фосфора“ и были по своему правы, какъ были по своему правы и говорившіе противоположное: „Нѣтъ фосфора безъ мысли“. Это были условные, эмблематическіе отвѣты, гдѣ самая жизнь подмѣнялась либо эмблемой, либо „понятіемъ о жизни“, между тѣмъ самые отвѣты принимались жизненно; неудивительно, что все это вело отъ кризиса міровоззрѣнія къ кризису. Передъ нами взлетали фантастическіе чертоги „научныхъ міровоззрѣній“ и рушились; изъ обломковъ матеріализма взлетѣлъ льдистый кряжъ „синтетической философіи“ Спенсера—и разсыпался.

Дѣло въ томъ, что наука и міровоззрѣніе соизмѣримы; міровоззрѣніе не можетъ отнынѣ лежать ни въ основѣ частной науки, ни въ ея выводѣ; міровоззрѣніе не можетъ лежать также и въ основѣ системы точныхъ наукъ; міровоззрѣніе такого рода нынѣ можетъ быть построено только на суммѣ погрѣшностей. И вотъ почему.

Соединяя выводы научнаго знанія, я вовсе не провѣряю путей изслѣдованія, приводящихъ меня къ этимъ выводамъ; каждая научная дисциплина руководится собственными путями; пользуясь, напримѣръ, физіологическимъ методомъ въ психологіи, я не могу прійти къ выводу о субстанціональности души вовсе не потому, что души и нѣтъ вовсе, а потому, что въ принципахъ физіологическаго изслѣдованія самые термины душевныхъ процессовъ подмѣняются терминами процессовъ физическихъ; энергія въ динамическомъ пониманіи міра такъ же

является субстанціей, какъ и душа въ пониманіи анимистическомъ; слѣдовательно, вопросъ переносится къ вопросу о субстанціи; слѣдуетъ прослѣдить генетическое происхожденіе основныхъ понятій той или иной частной науки; и далѣе, слѣдуетъ критически разобрать самую сущность генетическаго метода, какъ объединяющаго извѣстную группу наукъ. И только тогда энергетическое и анимистическое истолкованіе процессовъ душевной дѣятельности предстанетъ въ болѣе правильномъ свѣтѣ.

Частныя логики наукъ требуютъ общелогическаго обоснованія. Но такого рода обоснованіе повергаетъ насъ въ область теоріи знанія. Теорія же знанія есть введеніе ко всякаго рода міровоззрѣнію.

Но слишкомъ часто задачи теоріи знанія понимались лишь въ свѣтѣ частной логики наукъ; психологія, соціологія, естествознаніе ставили теорію знанія въ подчиненное отношеніе къ своей собственной логикѣ; логика одной изъ наукъ не разъ въ исторіи философіи стремилась занять мѣсто логики самой науки; логика науки не можетъ отожествляться съ отдѣльными логиками.

Подчиняя логику науки одной изъ методъ, мы неминуемо получаемъ односторонній взглядъ на любой предметъ знанія; соединяя результаты многихъ методическихъ путей и называя это соединеніе „научнымъ міровоззрѣніемъ“, мы получаемъ глубокомысленный, правдоподобный „винигретъ“ понятій. Въ основу подлиннаго міровоззрѣнія должна лечь классификація наукъ по методамъ, а не по методическимъ результатамъ; но основой классификаціи долженъ служить самый принципъ выведенія этихъ методъ, какъ методъ необходимыхъ и общеобязательныхъ.

Такъ вопросъ о научномъ міровоззрѣніи сводится къ выведенію науки о наукахъ; такой самостоятельной наукой можетъ быть гносеологія; но поскольку ея задача въ отысканіи всеобщихъ и необходимыхъ разсудочныхъ формъ, постольку міровоззрѣніе, основанное на идеяхъ и связи ихъ, не входитъ въ ближайшую ея задачу.

Вѣдь міровоззрѣніе это было бы всеобщей и необходимой метафизикой; въ настоящее время такой метафизики не

выработала теорія знанія вовсе; и потому-то цѣльное міровоззрѣніе—внѣ предѣловъ ея компетенціи. Ниже мы постараемся доказать, что самый взглядъ на міровоззрѣніе пріобрѣтаетъ въ наши дни неожиданную форму.

И если теорія знанія неспособна намъ дать цѣльнаго міровоззрѣнія, то конечно не въ наукѣ или въ системѣ наукъ мы это міровоззрѣніе обрѣтемъ; и потому-то догматы научныхъ міровоззрѣній въ лучшемъ случаѣ суть утопическія фантазіи въ стилѣ романовъ Уэльса и Фламмаріона; они намекаютъ или говорятъ чувству; но они не говорятъ никогда яснымъ языкомъ. Точность науки въ группахъ связей; каждая группа можетъ продолжаться до безконечности, но между ней и смежными группами—бездна; всѣ группы вытянуты въ одномъ направленіи, образуя какъ бы рядъ параллельныхъ не пересѣкающихся линій; но всѣ линіи лежатъ въ одной плоскости; эта плоскость — причинность; и потому смѣшны научно-догматическія рѣшенія проблемы причинности путемъ подстановки подъ понятіе причины понятій въ родѣ энергіи, силы, атома, воли и тому подобныхъ понятій; вѣдь тутъ мы имѣемъ дѣло съ объясненіемъ общаго цѣлаго той или иной его частью; сказать, что причина есть сила, сказать, будто единица равна своей трети. „Винигретъ" изъ предѣльныхъ методическихъ понятій, называемый научнымъ міровоззрѣніемъ, ведетъ къ гетерономности каждаго изъ этихъ отдѣльныхъ понятій; разсматривая самыя эти предѣльныя понятія въ процессѣ ихъ историческаго образованія, мы съ одной стороны постоянно подстраиваемъ къ нимъ все новыя и новыя понятія; вчерашній предѣлъ перестаетъ быть предѣломъ; предѣльнымъ понятіемъ становится запредѣльное и въ наукѣ, и въ метафизикѣ; примѣры: молекула — атомъ — іонъ; вѣсъ—сила—работа; „вещь въ себѣ" — „я" — единое — воля и т. д. Разсматривая же эти понятія, какъ понятія выводныя изъ разсудочныхъ сужденій (предпосылокъ опыта), мы подчиняемъ теоріи знанія точную науку.

Въ другомъ отношеніи встрѣчаетъ насъ та же безысходность; самая плоскость научнаго образованія понятій не пересѣкаетъ ни разу вопроса о смыслѣ этого образованія; смыслъ жизни постоянно насъ побуждаетъ къ словообразованію; само

же образованіе научныхъ терминовъ удаляетъ все болѣе и болѣе наше стремленіе къ тому, чтобы понятія эти служили къ утѣшенію насъ и къ проясненію намъ загадки нашего существованія.

А именно въ этомъ цѣль всякаго жизненнаго міровоззрѣнія.

Вотъ почему наука и міровоззрѣніе не соприкасаются другъ съ другомъ нигдѣ; насильственное присоединеніе къ наукѣ какого бы то ни было міровоззрѣнія оскорбляетъ науку; но и обратно: оскорбляетъ наше сокровеннѣйшее стремленіе имѣть міровоззрѣніе, которое бы было намъ и дорого, и цѣнно.

Есть ли знаніе математическихъ, динамическихъ и другихъ эмблемъ—знаніе? Заключается ли оно лишь въ умѣніи примѣнить ихъ на дѣлѣ?

Я не знаю, называть ли мнѣ вообще науку знаніемъ; исторически смыслъ знанія мѣнялся; характеръ этого измѣненія заключался въ томъ, что смыслъ знанія приводился къ умѣнію установить и использовать функціональную зависимость; но можно ли говорить о смыслѣ самой зависимости? Было бы странно теперь разсуждать о смыслѣ функцій, дифференціаловъ и интеграловъ; „дифференціалъ есть дифференціалъ“: вотъ приблизительно какъ отвѣчаетъ наука; наука изгоняетъ вопросъ о жизненномъ смыслѣ явленій; она взвѣшиваетъ и связываетъ; говорятъ, будто наука въ предвидѣніи явленій; но въ предвидѣніи еще не заключенъ смыслъ жизни.

Если знаніе есть еще и знаніе смысла жизни, то наука еще не знаніе.

Наука идетъ отъ незнанія къ незнанію, наука есть систематика всяческаго незнанія.

§ 3.

Критическая философія имѣетъ дѣло съ основными проблемами познанія; она опредѣляетъ основныя познавательныя формы, безъ которыхъ невозможно мышленіе; тутъ еще не исчерпываются задачи критической философіи; требуется установить связь между отдѣльными познавательными формами,

установить ихъ теоретическое мѣсто другъ относительно друга. Систематическое описаніе этихъ формъ предполагаетъ норму познанія; нѣкоторые гносеологи, напримѣръ, Зиммель, удовлетворяются описаніемъ познанія; другіе же, напримѣръ, Риккертъ, видятъ въ теоріи знанія телеологическую связь въ расположеніи познавательныхъ формъ; норма познанія систематизируетъ категоріи мышленія; связь познавательныхъ формъ, разсмотрѣнныхъ, какъ продуктъ расчлененія, предполагаетъ теорію расчлененія; такою теоріей и является теорія познанія. Опредѣляя себя, какъ теорія познанія, критическая философія занимаетъ независимое мѣсто въ ряду прочихъ наукъ; не стѣсняя свободы развитія любой науки, она указываетъ разуму на то, чего можемъ мы ожидать отъ любой изъ этихъ наукъ; она ставитъ незыблемыя границы для того или иного научнаго метода; всякая иная наука, безконечно приближаясь къ этимъ границамъ, не переступитъ ихъ никогда; тутъ отношеніе ряда величинъ перемѣнныхъ къ ихъ константѣ; теорія познанія есть константа всякаго знанія; любая наука опредѣлима, какъ систематическое изложеніе знанія о любомъ знаніи. Для теоріи познанія само знаніе становится предметомъ.

Познаніе не есть просто знаніе, оно есть, такъ сказать, знаніе о знаніи; наукѣ принадлежитъ знаніе въ первоначальномъ смыслѣ этого слова; не противъ точнаго смысла научнаго знанія направлено жало критической философіи; оно направлено противъ иныхъ способовъ расширенія знанія. Какъ знаніе о знаніи, познаніе является относительно знанія чѣмъ-то запредѣльнымъ; познаніе въ этомъ смыслѣ есть скорѣй „послѣ-знаніе“; въ установленіи окончательныхъ границъ знанія одна изъ коренныхъ задачъ познанія; теорія знанія въ этомъ смыслѣ какъ бы заключаетъ группы наукъ въ предѣлы одной окружности; отношеніе между ней и наукой есть отношеніе эксцентрической сферы къ концентрическимъ; намъ простятъ парадоксъ: эксцентричные для здраваго смысла выводы критической философіи эксцентричны въ буквальномъ и переносномъ смыслѣ: область этого смысла попадаетъ между концентрическимъ кругомъ наукъ и эксцентрической окружностью познанія; обычный здравый смыслъ концентрируется

въ наукѣ и становится эксцентричнымъ въ теоретической философіи: у здраваго смысла нѣтъ своего „Standpunct'a“; теорія знанія есть молотъ, занесенный надъ здравымъ смысломъ; напрасно сосредоточивается здравый смыслъ на наукѣ: наука оказывается наковальней; молотъ познанія ударяетъ по знанію; и здраваго смысла не оказывается вовсе.

Знаніе со всѣхъ сторонъ охватывается познавательными формами; причинность—одна изъ такихъ формъ; ея приложеніе въ наукахъ всеобще; существенная черта науки въ установленіи причиной связи; область причинности въ бытіи охватываетъ самое бытіе; дѣйствительность, отожествляясь съ бытіемъ, становится причинной дѣйствительностью; части дѣйствительности опредѣляютъ ее со стороны содержанія: передъ нами—непрерывные ряды всяческихъ содержаній; всякое знаніе оказывается подведеніемъ частей дѣйствительности подъ ея общую форму; форма же эта не подводима подъ бытіе; въ этомъ смыслѣ она оказывается замкнутой сферой, окружность которой—форма познанія; эта форма оказывается внѣ бытія; внѣ дѣйствительности у насъ связано понятіе объ истинности; или истина не дѣйствительна, или дѣйствительность не бытіе.

Познавательная форма подлежитъ двоякаго рода описанію. Можно описывать форму предметовъ, подводимыхъ подъ познавательный принципъ. Эти предметы и являются содержаніемъ; такимъ предметомъ являлась дѣйствительность, понятая какъ непосредственно данное бытіе.

Можно опредѣлять познавательную форму по отношенію къ другимъ познавательнымъ формамъ (пространству, времени). Требуется установить связь между содержаніями этихъ формъ; прилагая форму къ содержаніямъ, мы видимъ, что области приложенія формъ могутъ смѣшиваться или даже другъ друга покрывать; подчиненіе, противоположеніе формъ устанавливается такимъ образомъ; открывается связь познавательныхъ категорій.

Теорія познанія можетъ быть дисциплиной, выводящей понятія, подъ которыя подводится матеріалъ содержаній; связь между принципами въ такомъ случаѣ устанавливается со стороны ихъ оформленнаго содержанія; таковы, напримѣръ, законы

трансцендентальной логики, устанавливающей способъ отношенія между формами и элементами, подлежащими оформливанію; если отожествить познавательную форму съ независимымъ отъ опыта понятіемъ разсудка, а содержаніе съ міромъ опыта, то задачи теоріи знанія сводимы къ задачамъ трансцендентальной логики; по Канту, такая логика дѣлится на аналитику, разсматривающую необходимые способы мышленія, и діалектику, задачи которой опредѣляются Кантомъ отрицательно, какъ раскрытіе относительности трансцендентальныхъ сужденій. Отрицательное опредѣленіе задачъ познанія, какъ ограниченія дѣятельности разума, не исчерпываетъ предмета гносеологическаго изслѣдованія. Теорія познанія можетъ разсматривать формы познанія не со стороны только объектовъ, но и со стороны самыхъ этихъ формъ, независимо отъ ихъ опытнаго содержанія; такое разсмотрѣніе предполагаетъ порядокъ между категоріями познанія, какъ особаго рода норму.

Различныя содержанія опыта опредѣляютъ формы познанія въ процессѣ развитія гносеологическихъ представленій; но генетическій „postfactum" превращаетъ теорія знанія въ логическій „prius"; переходъ отъ опыта къ его логической предпосылкѣ—вотъ первый періодъ въ развитіи гносеологическихъ представленій; въ этомъ періодѣ лишь отчетливо ставится, но не рѣшается вовсе, познавательная проблема; тутъ еще мы имѣемъ дѣло съ діалектическимъ приближеніемъ къ истиннымъ границамъ теоріи знанія; нельзя направленіе этого приближенія превращать въ исходный пунктъ теоретическихъ построеній; данная познавательная форма, разсматриваемая то какъ постулатъ опытнаго ряда, то какъ его предпосылка, явится непереступаемой границей между оформленнымъ матеріаломъ познанія и познавательной нормой. Трансцендентальная проблема распадается такъ на двѣ области изслѣдованія.

Одна область изслѣдованія охватываетъ предпосылки опыта; тутъ ходъ изслѣдованія можетъ итти отъ опыта къ его предпосылкѣ или обратно, отъ предпосылки къ опыту.

Другая область изслѣдованія стремится привести въ систему предпосылки опытнаго изслѣдованія, т. е. найти единообразіе познавательныхъ категорій; только въ этой области гно-

сеологическая проблема превращается въ подлинную теорію знанія. Такая теорія знанія отсутствуетъ, напримѣръ, у Канта; въ то же время наличность ея мы признаемъ у Риккерта.

Пробѣгая по извилистымъ тропамъ разнообразныхъ содержаній частныхъ наукъ, мы приближаемся отъ знанія къ познанію; познаніе въ такомъ видѣ является постулатомъ знанія, т. е. чѣмъ-то обусловленнымъ содержаніемъ; форма познанія здѣсь настолько же обусловлена содержаніемъ, насколько содержаніе обусловлено формой. Въ результатѣ—дуализмъ: съ одной стороны—безформенный матеріалъ познанія, лишь относительно систематизированный наукой; съ другой стороны—необходимо предопредѣляющая этотъ матеріалъ форма. Разнообразные пути методическаго изслѣдованія, нуждаясь въ опредѣленіи ихъ, какъ истинныхъ, сами опредѣляютъ свое собственное опредѣленіе; и потому-то они въ такой постановкѣ вопроса несводимы другъ къ другу.

Въ одномъ направленіи передъ нами рядъ несводимыхъ формъ, относительно которыхъ нельзя сказать, что онѣ опознаны; съ другой стороны—непознаваемый матеріалъ научнаго знанія, условно приведенный въ систему. Такъ поставлена проблема познанія Кантомъ.

Исходя изъ границъ знанія, Кантъ пришелъ къ необходимости теоріи знанія; но теорія его—только проблема. Познаніе у Канта условно предопредѣляетъ знаніе; теоріи знанія, какъ науки, у него нѣтъ, да и быть не можетъ. Кантъ не искалъ познавательной нормы, выводящей необходимость имъ указанныхъ познавательныхъ формъ; наоборотъ, отъ данныхъ формъ онъ искалъ опредѣляющей ихъ нормы; гносеологическая проблема возникаетъ изъ дуализма: отъ данности опытнаго матеріала и данности самой познавательной дѣятельности; лишь преодолѣвая дуализмъ, гносеологическая проблема переходитъ въ теорію; опредѣляя норму формой, а форму содержаніемъ, мы придемъ неминуемо къ системамъ всяческаго реализма (наивнаго или мистическаго); выводя изъ нормы познанія его форму, и далѣе, выводя изъ формы самое содержаніе, мы неминуемо придемъ къ системѣ гносеологическаго идеализма; первый путь обоснованіе нормы отрѣзанъ для теоріи знанія; второй путь (обоснованіе даннаго содержанія) и

есть путь теоріи знанія; въ такомъ видѣ какъ выведеніе содержанія, такъ и обоснованіе этого содержанія формой—независимы отъ методическихъ формъ научнаго знанія; эти формы приводятъ насъ къ гносеологической проблемѣ, которая завершается въ теоріи знанія; и далѣе: отношеніе познавательныхъ формъ къ матеріалу познанія устанавливается такъ, какъ будто не существовали формы знанія, недостаточность которыхъ и породила гносеологическую проблему; иначе говоря: всякая наука переживаетъ двѣ стадіи развитія; методы ея сначала развиваются въ зависимости отъ ея матеріала; потомъ этотъ матеріалъ выводится изъ логики науки; логика любой науки—параграфъ наукоученія.

Теорія знанія возможна лишь въ томъ случаѣ, если она, во-первыхъ, есть восхожденіе отъ путей знанія къ формамъ, предопредѣляющимъ эти пути, во-вторыхъ, есть норма или связь познавательныхъ формъ, въ-третьихъ, есть отношеніе между познавательной формой и ея содержаніями, независимое отъ путей, внѣопытной предпосылкой которыхъ явилась данная форма. По отношенію къ такой теоріи теорія знанія Канта только загаданная проблема, а не рѣшеніе.

Сознаніе дуализма, лежащаго въ основѣ проблемы Канта, вело къ разнообразнымъ попыткамъ преодолѣть дуализмъ; къ тому обязывала теорія знанія; но преодолѣть Кантовскую проблему не могла послѣдующая философія; былъ слишкомъ великъ переворотъ, совершенный Кантомъ; докантовскій догматизмъ, на короткое время сраженный, присоединился къ критикѣ „Критикъ“; съ безпристрастнымъ видомъ научныхъ изслѣдователей вольфіанцы закапывали Канта. Существуетъ убѣжденіе, что по зубу найденнаго животнаго палеонтологъ возстановитъ само животное; впослѣдствіи книги Канта оказались ископаемымъ мамонтовымъ зубомъ; по зубу требовалось опредѣлить мамонта, по „Критикамъ“ опредѣлить философію Канта; послѣдующія философіи, желая окрылить гигантскій остовъ кантіанства, зачастую лишь трепетно бились вокругъ этого остова; но философіи эти одушевляло живое стремленіе найти истинный познавательный принципъ; попытка преодолѣть Канта пошла въ двухъ направленіяхъ; одно направленіе, преодолѣвая дуализмъ, получило свое догматическое

развитіе у Фихте, Шеллинга, Гегеля; другое опредѣлилось въ Шопенгауэрѣ и Гартманѣ. И тутъ, и тамъ подставляли единство; но это единство оказывалось единствомъ метафизическимъ; нужно было найти гносеологическое единство или, по крайней мѣрѣ, гносеологически разобрать методы образованія всевозможныхъ метафизическихъ единствъ, какъ бы мы ихъ ни называли („Я“, „Духъ“, „Безсознательное“). Фихте подмѣнилъ Кантовскій дуализмъ телеологическимъ принципомъ; Шопенгауэръ тщетно пытался найти единообразіе въ волюнтаризмѣ; формой же этого единства оказывалась двойственность: распаденіе на субъектъ и объектъ; субъектъ оказался для Фихте телеологической нормой, послуживъ темой для Шеллинго-Гегелевскихъ варіацій; субъектъ же, предоставивъ міру объекта четыре формы закона основанія, проваливается у Шопенгауэра въ пучину метафизической воли, отъ чего гносеологическій дуализмъ Канта превращается просто въ метафизическую трещину; съ волей же у Шопенгауэра происходитъ просто скандалъ; она попадаетъ въ свое противоположное, оказываясь въ мірѣ представленій подъ формой закона мотиваціи. Въ смѣшеніи объекта съ объективной дѣйствительностью кроется одна изъ неудачъ Шопенгауэровской метафизики.

Единый принципъ допустимъ въ теоріи знанія въ томъ случаѣ только тогда, когда самыя формы познанія разсматриваетъ онъ, какъ нисхожденіе къ опыту; степени нисхожденія образуютъ какъ познавательныя категоріи, такъ и трансцендентальныя формы; всяческое содержаніе въ такомъ случаѣ выводимо изъ формъ. У Шопенгауэра доля истины заключалась въ томъ признаніи, которое у него получилъ міръ представляемыхъ объектовъ; ошибки же вытекали изъ недостаточнаго опредѣленія субъекта какъ въ отношеніи къ волѣ, такъ и въ отношеніи къ представленію.

Наоборотъ, въ метафизикѣ Фихте мы усматриваемъ не самое рѣшеніе Кантовской проблемы, но программу рѣшенія.

§ 4.

Причинность, въ Кантовскомъ смыслѣ, есть познавательный принципъ (форма). Связь между этимъ принципомъ и иными познавательными принципами нормативна.

Насъ озабочиваетъ вопросъ, является ли признаніе познавательной нормы необходимой метафизической предпосылкой теоріи знанія, или же она есть трансцендентальное единство; проще говоря, трансцендентна ли норма? Въ послѣднемъ случаѣ всякая попытка гносеологически преодолѣть Кантовскій дуализмъ была бы попыткой метафизической; уже въ „Критикѣ способности сужденія“ мы угадываемъ у Канта попытку завершить теорію знанія метафизикой; нынѣ мы отчетливо видимъ, что гносеологическая проблема есть преддверіе къ новой метафизикѣ; метафизичность самой теоріи знанія заключается въ томъ, что предпосылкой всяческаго познанія является чисто практическій императивъ; познаніе должно осуществлять свои цѣли: оно—цѣлесообразно; въ чемъ же цѣль познавательной дѣятельности, направленной къ уразумѣнію самоё себѣ? Цѣль ея заключается въ томъ, чтобы познаніе предстало намъ не какъ случайный комплексъ формъ дѣятельности, а какъ стройный самъ въ себѣ замкнутый міръ, гдѣ норма познанія является, какъ единство, а познавательныя формы — какъ средства, опредѣляющія единство познавательной дѣятельности; существующія отношенія между нормой и формами познанія практическій разумъ обращаетъ въ метафизическую форму цѣлесообразности; этотъ моментъ вмѣшательства практическаго разума въ самую дѣятельность разума теоретическаго и является предпосылкой теоретическаго разума; тутъ неизбѣжна гетерономія познавательной дѣятельности, пока мы стоимъ у преддверія гносеологической проблемы; но какъ только мы сознаемъ, что эта проблема — тщетная проблема, пока она не завершится теоріей, т. е. систематикой познавательныхъ формъ, мы уже понимаемъ, что систематизирующая норма есть норма практическаго разума; въ этомъ смыслѣ она уже не предѣльная форма познанія, а запредѣльная — не трансцендентальная, а трансцендентная; категорическій императивъ познанія есть неизбѣжная предпосылка познанія; а этотъ императивъ самому познанію предписываетъ быть познаніемъ цѣлесообразнымъ; долженствованіе въ этомъ смыслѣ, по Риккерту, есть трансцендентная норма; цѣлесообразность есть метафизическое условіе въ самой теоріи знанія.

Отсюда ясно, что превращеніе гносеологіи въ метафизику

совершается въ то роковое для нея мгновеніе, когда мы осознаемъ, что привносимъ въ самое познаніе этическій моментъ.

Фихте былъ правъ, выдвинувъ телеологію; оттого-то его гносеологія есть въ сущности метафизика; онъ не показалъ съ достаточной ясностью, что превращеніе гносеологіи въ метафизику коренится въ сущности гносеологической проблемы, что самая эта проблема есть проблема этическая; возникновеніе ея, какъ критики методовъ, обусловлено практическимъ разумомъ; практическій разумъ вмѣшивается здѣсь въ науку: не ограничивая свободы развитія любой науки, онъ ограничиваетъ предѣлы истолкованія результатовъ методическаго знанія; онъ указываетъ на то, что безъ самоограниченія смыслъ человѣческой дѣятельности подмѣняется безсмыслицей; въ процессѣ ограниченія методическихъ познаній практическій разумъ воздвигаетъ критическую философію, въ которой онъ, ограничивая себя, является какъ разумъ теоретическій.

Смыслъ такой дѣятельности практическаго разума сталъ намъ ясенъ послѣ изумительныхъ работъ современнаго философа Генриха Риккерта, въ свѣтѣ которыхъ еще разъ по новому освѣщается и Кантъ, и Фихте.

Послѣ Риккерта въ новомъ свѣтѣ предстаютъ намъ основныя проблемы познанія.

§ 5.

Чѣмъ должно быть познаніе?

Въ зависимости отъ рѣшенія этого вопроса находится вопросъ о цѣнности познанія.

Но прежде всего, что есть познаніе?

Въ отвѣтъ передъ нами выростаетъ существующее познаніе въ рядѣ методическихъ серій, не сведенныхъ другъ къ другу.

Существующее познаніе открывается передъ нами въ рядахъ знаній.

Существующаго познанія въ этомъ смыслѣ и вовсе не существуетъ. Нѣтъ познанія—есть знанія; но знанія не познанія; если бы они и были познаніями, то изъ отдѣльныхъ познаній познаніе не сложится вовсе. Сумма познаній еще не познаніе въ нашемъ смыслѣ.

Существующее познаніе (или знаніе) есть познаніе не должное; оно опредѣляется характеромъ механическихъ функцій, выполняемыхъ методами существующихъ знаній.

Должное познаніе опредѣляется императивами практическаго разума; оно должно быть въ этомъ смыслѣ и цѣннымъ; вопросъ о цѣнности познанія должно выдвинуть независимо отъ того, осуществляется ли эта цѣнность въ данныхъ рядахъ знанія.

Цѣнность познанія опредѣляетъ нормы истиннаго познанія. Истинное познаніе, опредѣляющее и осуществляющее свои цѣли, не можетъ дробиться методическими рядами; эти ряды при посредствѣ трансцендентальныхъ нормируемыхъ принциповъ должны стать въ подчиненное отношеніе къ познавательнымъ цѣнностямъ; цѣннымъ является намъ все то, что диктуетъ намъ практическій разумъ.

Совокупность должныхъ нормъ, цѣлесообразно расположенныхъ, всецѣло очерчиваетъ предметъ истиннаго познанія.

Истинное познаніе, по Риккерту, есть познаніе должнаго и цѣннаго.

Существуетъ ли истинное познаніе?

Существующее познаніе опредѣляется методическими рядами; эти ряды оформливаютъ матеріалъ познанія. Совершенство методическаго ряда опредѣляется его объективностью, т. е. независимостью отъ чувственныхъ вліяній и волевыхъ импульсовъ нашей природы. Матеріалъ, подлежащій введенію въ методическій рядъ, и является объектомъ методическаго познанія. Объекты предполагаются данными независимо отъ нашей познавательной способности, которая сама есть данность въ данностяхъ; между тѣмъ законы ея диктуютъ намъ опредѣленные способы отношеній къ дѣйствительности.

Прежде чѣмъ отожествлять законы познавательной дѣятельности съ нормами истиннаго познанія, слѣдуетъ рѣшить, должно ли дѣлать такое отожествленіе. И поскольку направленіе нормативнаго познанія опредѣляется его цѣнностью, постольку цѣнность познанія не можетъ отожествляться съ его объектомъ; и поскольку объектомъ познанія является познавательная дѣятельность, постольку цѣнность познанія не въ познавательной дѣятельности; что-то иное опредѣляетъ эту

цѣнность; это иное, будучи цѣнностью для познанія, само по себѣ за предѣломъ познанія. Сужденіе Риккерта „истинное есть цѣнное“, есть въ такомъ смыслѣ или сужденіе синтетическое, или „цѣнное“ является субъектомъ сужденія; „истинность“ въ томъ смыслѣ лишь предикатъ цѣнности. Цѣнность не можетъ отожествляться и съ Кантовской „вещью въ себѣ“; „вещь въ себѣ“ еще не есть предметъ истиннаго познанія.

Объективная эмпирическая дѣйствительность возникаетъ благодаря способу введенія предполагаемаго матеріала въ методическій рядъ. Такъ возникаютъ объекты познанія (вещи въ себѣ); но они не могутъ опредѣлять нормы познанія. А вѣдь эти-то нормы и очерчиваютъ область трансцендентной цѣнности; эта цѣнность неопредѣлима познаніемъ; наоборотъ: она-то познаніе и опредѣляетъ; само образованіе понятія о цѣнности невозможно; вѣдь познавательная дѣятельность образовала бы это понятіе; между тѣмъ цѣнность образуетъ познаніе; никакое гносеологическое понятіе не опредѣлитъ цѣнность никакъ; между тѣмъ гносеологическія понятія суть предѣлы образованія понятій психологическихъ; понятія, образованныя изъ дѣйствительности, насквозь психологичны; самый классъ гносеологическихъ понятій получается изъ употребленія этихъ понятій въ нѣкоторомъ иномъ, въ дѣйствительности невообразимомъ смыслѣ; психологическія понятія становятся эмблемами нѣкоторыхъ иныхъ, невообразимыхъ понятій; конечно, понятіе о цѣнности не можетъ стать понятіемъ психологическимъ въ обычно принятомъ смыслѣ; но оно и не понятіе гносеологическое; оно какъ бы эмблема эмблемы; или обратно: долженствованіе есть эмблема цѣнности; классъ понятій о цѣнномъ, не будучи ни гносеологическимъ, ни психологическимъ, относится къ классу символическихъ понятій. Въ какомъ же смыслѣ можемъ мы понимать символическое понятіе „цѣнность“ въ предѣлахъ познавательныхъ терминовъ? Какъ абсолютный предѣлъ построенія гносеологическихъ и метафизическихъ понятій. Всякое иное предѣльное понятіе (вещь въ себѣ, я, духъ, воля, гносеологическій субъектъ познанія) теоретически сводимо къ понятію о цѣнности; самое же это понятіе ни къ какому понятію несводимо; между тѣмъ мы образуемъ

это понятіе, подчиняясь велѣнію практическаго разума. И если мы образуемъ сужденіе „цѣнность есть символъ“, мы этимъ хотимъ сказать, что 1) символъ въ этомъ смыслѣ есть послѣднее предѣльное понятіе, 2) символъ есть всегда символъ чего-нибудь; это „что-нибудь“ можетъ быть взято только изъ областей, не имѣющихъ прямого отношенія къ познанію (еще менѣе къ знанію); символъ въ этомъ смыслѣ есть соединеніе чего-либо съ чѣмъ-либо, т. е. соединеніе цѣлей познанія съ чѣмъ-то находящимся за предѣломъ познанія; мы называемъ это соединеніе символомъ, а не синтезомъ; и вотъ почему: существительное слово „символъ“ происходитъ отъ глагола συμβάλλω (вмѣстѣ бросаю, соединяю); символъ есть результатъ соединенія; существительное „синтезъ“ производимо отъ глагола „συντίθημι“ (вмѣстѣ полагаю); когда я полагаю разнородное вмѣстѣ, то еще не предрѣшено, соединяю ли я вмѣстѣ положенное; слово „синтезъ“ предполагаетъ скорѣй механическій конгломератъ вмѣстѣ положеннаго; слово же „символъ“ указываетъ болѣе на результатъ органическаго соединенія чего-либо въ чемъ-либо; пользуясь выраженіемъ „органическое соединеніе“, я не забываю, что пользуюсь имъ въ фигуральномъ смыслѣ: но образность выраженія—удѣлъ символическихъ понятій; символизмъ выраженій характеризуетъ низины познанія; но и на вершинахъ познанія мы прибѣгаемъ къ понятію образному; опредѣляя истинность познанія его цѣнностью, мы пользуемся представленіемъ о цѣнности, какъ о чемъ-то намъ вѣдомомъ изнутри; между тѣмъ данныя нашего переживаемаго опыта уже не поддаются психологическому анализу, потому что къ нимъ мы обращаемся, давно оставивъ за собой психологическій методъ; тамъ, гдѣ имѣютъ силу символическія понятія, ни психологія, какъ наука, ни теорія знанія не имѣютъ силы; та и другая дисциплина упираются въ классъ символическихъ понятій, какъ въ тупикъ.

Выше мы указываемъ на то, что самый взглядъ на міровоззрѣніе пріобрѣтаетъ въ наши дни неожиданную форму; теперь станетъ понятнымъ, если мы выскажемся въ томъ смыслѣ, что теоретическаго міровоззрѣнія и не можетъ существовать; выше выдѣли мы, что наука его не даетъ; теоре-

тическая философія вопросъ о міровоззрѣніи подмѣняетъ вопросомъ о формахъ и нормахъ познавательной дѣятельности; она отвѣтитъ, пожалуй, на вопросъ, какъ намъ строить міровоззрѣнія: но въ этомъ вопросѣ самый смыслъ міровоззрѣнія пропадаетъ,—тѣмъ болѣе, что способы построенія различныхъ міровоззрѣній теоретическій разумъ отдѣлитъ отъ догматовъ міровоззрѣнія; міровоззрѣніе въ такомъ видѣ является намъ не живымъ импульсомъ къ дѣятельности, но мертвымъ принципомъ; на вопросъ о томъ, какъ мнѣ понимать смыслъ моего существованія, теоретическая философія отвѣтитъ: если понимать смыслъ такъ-то и такъ-то (всегда условно), то возможны такіе-то методы построеній. Алчущему смысла вмѣсто хлѣба теоретическая философія подаетъ камень.

Но если смыслъ опредѣлить цѣнностью, то падаютъ твердыни теоретической философіи; міровоззрѣніе становится творчествомъ; философскія системы пріобрѣтаютъ символическій смыслъ; въ познавательныхъ терминахъ символизируютъ онѣ представленіе о цѣнности и смыслѣ жизни; нечего въ нихъ искать теоретической значимости; теоретическая значимость остается только за гносеологіей; сама же теорія знанія въ своей метафизической формѣ есть ликвидація твердынь чистаго разума; въ результатѣ такой ликвидаціи міровоззрѣніе, какъ теорія, переходитъ въ творчество.

§ 6.

Критическому отношенію къ проблемѣ цѣнности и объектамъ познанія обыкновенно предшествуетъ догматическое принятія понятія познаванія; оно часто не въ состояніи быть основой классификаціи нормъ и формъ; самоувѣренная узость въ установленіи границъ познанія—слѣдствіе такого догматизма: агностицизмъ, релятивизмъ, скептицизмъ, гостепріимно принимаемые наукой (такъ сказать, съ чернаго хода), проникаютъ въ парадные чертоги познанія; нѣкоторые талантливые ученые тогда прибѣгаютъ къ уловкѣ; они указываютъ на существованіе познаній, не совпадающихъ другъ съ другомъ ни въ одномъ пунктѣ; такъ, напримѣръ, Гаральдъ Геффдингъ указываетъ на характерное различіе статическаго познанія (научныя формы) отъ динамическаго (религіозные символы пере-

живаній), въ зависимости отъ того, подводимъ ли мы содержаніе знанія къ условнымъ понятіямъ науки, или условнымъ образамъ (символамъ) переживанія; почему бы не назвать динамическое познаніе Геффдинга „непознаваніемъ“? Называя „непознаваніе“ познаніемъ, мы воскрешаемъ лишь ученіе о двойной истинѣ. Къ чему такой схоластическій ритурнэль?

Основная проблема познанія въ строгомъ разграниченіи познавательной цѣнности отъ объекта; объективное познаніе ведетъ къ признанію нѣкотораго матеріала познанія (вещи въ себѣ), независимаго отъ воспринимающей способности; матеріалъ познанія уже разсматривался въ исторіи философіи, какъ объектъ; если это такъ, то познавательная способность, не могущая всецѣло ввести въ поле своего зрѣнія даннаго ей матеріала (въ противномъ случаѣ, объектъ не былъ бы „вещью въ себѣ“), сама становится въ зависимость отъ матеріала познанія; она есть выводъ изъ этого матеріала, его продуктъ; такъ возникаетъ серія метафизическихъ воззрѣній, удобно сплетающая свои посылки съ посылками „научныхъ міровоззрѣній“: въ зависимости отъ расположенія матеріала возникаетъ матеріализмъ, эмпиризмъ, позитивизмъ, скептицизмъ.

Съ другой стороны, объективное познаніе отдѣляется отъ объекта; познавательная способность признается данной съ одной стороны, объектъ познанія—съ другой; всякая зависимость между познаніемъ и объектомъ признается преждевременной; такъ возникаетъ критическая проблема у нѣкоторыхъ кантіанцевъ; но выведеніе опыта изъ его предпосылокъ лишаетъ объектъ познанія всякой предметной значимости: содержаніе выводится изъ формы; и подобно тому какъ научный детерминизмъ лишаетъ познаніе всякой самостоятельности, выводя его изъ простыхъ, объективно-данныхъ движеній, трансцендентализмъ лишаетъ объектъ всякихъ признаковъ, оставляя за нимъ право быть непознаваемой „вещью въ себѣ“, отрицательно мыслимой, какъ предѣльное понятіе. Еще шагъ въ критической философіи—и объектъ познанія, вещь въ себѣ, оказывается только мыслимымъ понятіемъ; такъ улетучивается въ пустоту объективно данный матеріалъ познанія; изученіе

законовъ образованія понятій является въ то же время изученіемъ законовъ объективаго бытія; бытіе становится формой мысли; обоснованіе этого положенія въ современной теоретической мысли принадлежитъ Риккерту. Бытіе, по Риккерту, есть форма экзистенціальнаго сужденія; истина сужденія вовсе не въ его бытіи, не въ совпаденіи его съ предметомъ; истина сужденія есть норма практическаго разума, предопредѣляющая и построяющая міръ объекта; объектъ есть продуктъ познавательнаго творчества; этотъ выводъ дѣлаемъ мы, и мы не можемъ его не сдѣлать, иначе стройное построеніе Риккерта обрушивается въ пустоту. Познавательная цѣнность не можетъ становиться продуктомъ познавательнаго процесса; наоборотъ: познавательный процессъ исходитъ изъ этой цѣнности; познавательная цѣнность не заключается въ процессѣ познанія, такъ же, какъ цѣнность познанія не заключается въ его объектѣ. Познавательная цѣнность заключается въ творчествѣ идей-образовъ, опознаніе которыхъ образуетъ самую объективную дѣйствительность; познавательная цѣнность—въ творческомъ процессѣ символизаціи.

Вотъ тутъ-то обнаруживается связь между крайнимъ выводомъ теоретической мысли и лозунгами современныхъ новаторовъ символистовъ, выставившихъ на своемъ знамени приматъ творчества надъ познаніемъ; вотъ тутъ-то и открывается плодотворная почва для обоснованія символизма. Художникъ и философъ, встрѣтившись завтра, одинаково спросятъ другъ друга: „Куда мы идемъ? Какіе ослѣпительные горизонты намъ свѣтятъ? Какъ измѣрить глубину бездны, развернувшейся подъ ногами?“ И оба согласятся, что пути ихъ отнынѣ—вмѣстѣ. Отнынѣ художникъ не можетъ не сознавать, какая провиденціальная тайна заключена въ его творчествѣ; въ творческомъ служеніи онъ подчинается велѣніямъ не имъ созданнаго долга; онъ не можетъ не знать, каково обоснованіе этого творчества въ теоретической философіи; теоретическая философія черезъ метафизику все болѣе и болѣе переходитъ въ теорію творчества; искомая нашей эпохой теорія творчества была бы въ сущности теоріей символизма.

Художникъ и философъ, встрѣтившись въ поступательномъ пути своего развитія, уже завтра не разойдутся вовсе; оба

знаютъ, что имъ не итти обратно. Куда возвратятся они? Въ міръ эмпирической дѣйствительности? Но такого міра не существуетъ нынѣ; существуютъ многіе методы знанія, выводящіе міръ изъ недѣлимыхъ частицъ, силъ, іоновъ и т. д. Но всѣ эти частицы, силы и іоны съ необходимостью предстаютъ намъ, какъ продукты познавательной дѣятельности; сама же дѣятельность — продуктъ цѣнности. А въ чемъ цѣнность? Она не въ субъектѣ, и она не въ объектѣ; она— въ жизненномъ творчествѣ. Но вмѣстѣ съ тѣмъ намъ открывается, что единая символическая жизнь (міръ цѣннаго) не разгадана вовсе, являясь намъ во всей простотѣ, прелести и многообразіи, будучи альфой и омегой всякой теоріи; она — символъ нѣкоей тайны; приближеніе къ этой тайнѣ есть все возрастающее, кипящее творческое стремленіе, которое несетъ насъ, какъ бы возставшихъ изъ пепла фениксовъ, надъ космической пылью пространствъ и временъ; всѣ теоріи обрываются подъ ногами; вся дѣйствительность пролетаетъ, какъ сонъ; и только въ творчествѣ остается реальность, цѣнность и смыслъ жизни.

Тутъ возвращаемся мы къ дѣятельности, къ этому символическому, т. е. познаніемъ не раскрываемому единству; отъ объективнаго даннаго намъ бытія мы взлетаемъ на кряжи познанія, гдѣ бытіе лишь познанію снится, и оттуда опять взлетаемъ мы къ символическому единству; тогда мы начинаемъ понимать, что и познаніе — сонъ этого единства; во снѣ просыпаемся мы ко сну; сонъ за сномъ срывается съ нашихъ глазъ; смыслъ смѣняется смысломъ; и все-таки — мы во снѣ; и мы не знаемъ бодрствующихъ, пока не сознаемъ, что самый процессъ пробужденія отъ сна къ сну и есть дѣятельность, но дѣятельность творческая; что-то въ насъ творитъ свои сны; и потомъ ихъ преодолѣваетъ; то, что творитъ наши сны, называемъ мы цѣнностью; но эта цѣнность—символъ; то, что творится въ снахъ, называемъ мы дѣйствительностями; всѣ дѣйствительности эти и красочны, и богаты; но законы дѣйствительностей—одни; дѣйствительности, воспринятыя въ законахъ, являютъ намъ образъ объективной дѣйствительности; но это такъ, пока мы внѣ дѣятельности; дѣятельность (понятая, какъ творчество) въ мірѣ данномъ воздвигаетъ лѣстницу

дѣйствительностей; и по этой лѣстницѣ мы идемъ; каждая новая ступень есть символизація цѣнности; если мы ниже этой ступени, она—зовъ и стремленіе къ дальнему, если мы достигли ея, она—дѣйствительность; если мы ее превзошли, она кажется мертвой природой.

Возвращаясь къ дѣятельности, мы узнаемъ ту самую дѣйствительность, отъ которой уплыли когда-то по морю познанія; теперь мы опять къ ней вернулись—вернулись на родину; на родинѣ отнынѣ мы пребываемъ во вѣки, потому что всѣ ступени дѣйствительностей — только неисчерпаемое богатство родины нашей, цвѣты и плоды древа жизни; родина наша — когда-то потерянный и возвращенный рай; небо познанія, какъ и земля жизни, отнынѣ — твердь, въ которой земля и небо смѣшиваются въ единствѣ; и потому-то правъ Ницше, призывая насъ оставаться вѣрными землѣ; земля здѣсь—символическая земля Адама Кадмона; герметическая мудрость не даромъ опредѣляетъ символическій составъ этой земли: въ нее входитъ Луна, Солнце, Венера, Юпитеръ [3]); ее образуетъ Зодіакъ; самъ человѣкъ оказывается Адамомъ Кадмономъ; дѣятельность не даромъ заставляетъ насъ видѣть мистерію въ жизни, гдѣ странствованіе за исканіемъ смысла уподобляется искусамъ неофита, подвергаемаго опасностямъ смерти въ землѣ, въ водѣ и въ огнѣ [4]); смыслъ—въ дѣятельности; дѣятельность неразложима, цѣльна, свободна и всемогуща; чистое познаніе, прикасаясь къ дѣятельности, надѣляетъ ее терминологической значимостью; термины чистаго знанія и познанія — только символы дѣятельности; но когда въ терминахъ этихъ мы подходимъ къ дѣятельности, мы можемъ говорить о ней лишь въ символическихъ образахъ; она сама—живой образъ, неразложимый въ терминѣ; но мы мыслимъ въ терминахъ; и потому-то наши слова о дѣятельности—только символъ.

Сама трагедія нашего познанія есть искусъ и преддверіе къ мистеріи жизни; сначала ищемъ мы смысла жизни въ терминахъ знанія; и этотъ смыслъ отъ насъ ускользаетъ; потомъ ищемъ мы этого смысла познаніемъ; и его не оказывается вовсе; тогда вопрошаемъ мы познаніе, въ чемъ смыслъ этого познанія. И смыслъ открывается внѣ познанія; само познаніе оказывается одной изъ сторонъ дѣятельности; и смыслъ,

и цѣнность дѣятельности этой въ дѣятельности; если бы мы примѣнили къ дѣятельности условную форму метафизическаго мышленія и спросили: „что есть объектъ дѣятельности“?—дѣятельность наша отвѣтила бы намъ: „онъ—это ты“; если бы мы спросили, что есть субъектъ этой дѣятельности, то единство нашей дѣятельности, открывающееся въ насъ, намъ отвѣтило бы: „я—это ты“; мы идемъ отъ себя, какъ ничтожной песчинки бытія, къ себѣ, какъ Адаму Кадмону, какъ къ вселенной гдѣ я, ты, онъ—одно, гдѣ отецъ, мать и сынъ—одно, по слову священной книги „Дзіанъ“: „потому что отецъ, мать и сынъ стали опять однимъ“ (1-ый стансъ). И это одно—символъ нераскрывающейся тайны[5]).

Преодолѣніе тайны—въ дѣятельномъ пути; на пути просвѣчиваетъ завѣса тайны семицвѣтнымъ свѣтомъ.

И потому-то близки теперь намъ древнія слова мудрости: „Ищи путь, отступая все болѣе внутрь; ищи путь, выступая смѣло наружу. Не ищи его на одной опредѣленной дорогѣ... Достигнуть пути нельзя одной только праведностью, или однимъ религіознымъ созерцаніемъ, или горячимъ стремленіемъ впередъ... Ищи путь, пробуя всякія испытанія, чтобы понять ростъ и значеніе индивидуальности“.

§ 7.

Современная теорія знанія претерпѣваетъ кризисъ; она уже осознала себя метафизикой; болѣе того: современная теорія знанія должна исчезнуть или стать теоріей творчества.

Въ свѣтѣ этого кризиса, въ свѣтѣ исканія новыхъ путей философскаго мышленія художники, философы и ученые одинаково озабочены пересмотромъ отношеній, существующихъ между знаніемъ, вѣрой, познаніемъ, творчествомъ; всѣхъ одинаково кровно касаются эти вопросы.

Связь, устанавливающая и нормирующая эти отношенія, не можетъ соподчиненіе религіи, науки и искусства превратить въ подчиненіе; между тѣмъ наивное мышленіе именно такъ и поступало, и поступаетъ; въ результатѣ—рядъ естественныхъ заблужденій; заблужденія эти кристаллизованы въ

многообразныхъ религіозныхъ и философскихъ концепціяхъ; но мы видимъ теперь всю глубину основаній, на которыхъ эти заблужденія возникали.

Необходимость цѣлесообразности въ расположеніи познавательныхъ принциповъ другъ относительно друга наивное мышленіе подмѣняетъ и біологической, и метафизической телеологіей; тутъ одинаково грѣшатъ и Аристотель, и Фихте; цѣлесообразность переносится въ дѣйствительность; такъ норма познанія становится объектомъ; и возникаетъ ученіе объ идеяхъ, какъ объективныхъ сущностяхъ, независимыхъ отъ принципа нашего воспріятія дѣйствительности; еще шагъ, и наивное сознаніе надѣляетъ эти сущности индивидуальными свойствами нашей природы; или сущности эти становятся носителями физическихъ силъ; такъ образуется міръ боговъ; такъ телеологія превращается въ онтологію и космологію.

Искони предметъ познанія символизировался живымъ, вѣчно сущимъ началомъ—божествомъ; а продуктомъ познанія оказывался міръ, покрываломъ своимъ занавѣшивающій бога; предметъ познанія становился причиной, продуктъ — дѣйствіемъ этой причины; оборачивая причинность, приходили къ телеологіи: міръ становился средствомъ вернуться къ божеству.

Но поскольку откровеніе божества совершается въ насъ и для насъ, постольку условіемъ возвращенія къ божеству признавалось углубленіе и очищеніе личности; отсюда необходимо нравственный оттѣнокъ послѣдующихъ религій; миѳологическій моментъ въ религіи все болѣе и болѣе замѣняется мистическимъ; такъ „Веды“, въ классификаціи Дейссена, переходятъ въ „Веданты“, завершаясь „Упанишадами“, т.-е. собраніемъ правилъ жизни пустынножителя; еще шагъ, и божество отожествляется съ нами; Богъ — это я, освобожденный отъ покрывала Майи; здѣсь адептъ становился „Апупадакой“, т.-е. безначальнымъ (оторваннымъ отъ рабства), безмѣрнымъ; въ этомъ пунктѣ обоснованіемъ мистицизма является метафизика; метафизика Шопенгауэра, напримѣръ, является теоретическимъ преддверіемъ къ „Ведантѣ“; отношеніе между „я“ и „не я“ многократно обсуждается въ метафизикѣ; „я“ частью отожествляется съ субъектомъ, „не я“—съ объектомъ.

Греческая философія многократно обсуждала въ наивныхъ терминахъ противоположеніе между цѣнностью и міромъ бытія въ школѣ элейцевъ—Платона и неоплатониковъ; у Парменида и Зенона этой цѣнностью является божественное единство бытія[6]); и здѣсь телеологія подмѣняется онтологіей у елейцевъ и космологіей у физиковъ.

Зависимость познавательной способности отъ объекта преломляется разнообразно то въ религіозно-мистическихъ ученіяхъ милетцевъ, то въ текучемъ вихрѣ Гераклита, то въ механикѣ Эмпедокла[7]), Анаксагора[8]) и Демокрита[9]); объектъ становится первоначаломъ и бытія, и познанія: огонь, воздухъ, вода являются этимъ первоначаломъ; физика тутъ соединяется съ мистикой въ теософію и натурфилософію, воскресая позднѣе даже у Шеллинга; магія, астрологія, алхимія предполагаютъ единство познанія и бытія. Въ „безпредѣльномъ“ Анаксимандра еще неразрывно сливается метафизика познанія съ космологическимъ освѣщеніемъ его, какъ первоначала; первоначало здѣсь не столько принципъ логическій, сколько образъ хаоса, породившаго боговъ и людей; и какъ ни странно, въ наши дни философія безпредѣльнаго воскресаетъ по новому въ Гартманѣ, какъ воскресаетъ въ Ницше—Гераклитъ.

Противоположеніе между вѣчной смѣной явленій (міромъ бытія) и неподвижной сущностью (предметомъ познанія) совмѣщается въ пиѳагорейскомъ числѣ, которое одновременно и мѣра вещей, и мѣра гармоніи міра; противоположеніе продукта познанія его предмету—философскій нервъ всей религіи Греціи: оно—и въ ея исторической эволюціи (въ борьбѣ хтоническихъ божествъ съ олимпійскими), и въ примиреніи этой борьбы трагедіей-мистеріей.

Съ другой стороны, названное противоположеніе отразилось въ пониманіи цѣнности, какъ этической нормы, а бытія, какъ природнаго закона; въ подчиненіи бытія нормѣ суть сократовскаго ученія; цѣлесообразное приведеніе познавательныхъ формъ къ познавательной нормѣ надѣлило формы самостоятельнымъ бытіемъ (Платонъ); міръ бытія, поддерживаемый идеями, вотъ живой образъ платонизма; бытіе идей, отдѣляя ихъ отъ познающаго, замыкается въ непознаваемомъ мірѣ объекта (вещь въ себѣ) или отожествляется съ объ-

ективной дѣйствительностью; первое рѣшеніе платоновскаго вопроса подчиняетъ этотъ вопросъ вопросу религіозному; второе рѣшеніе выдвигаетъ значеніе эмпирическихъ знаній: Платонъ воскресаетъ въ Аристотелѣ.

Въ настоящее время мы видимъ всю красоту и всю прелесть этихъ высокихъ заблужденій; сила ихъ не въ рѣшеніи познавательныхъ проблемъ, а въ творческомъ созиданіи; всѣ эти системы для насъ—способы символизировать міръ цѣннаго. И потому-то мы свободно читаемъ символическій жаргонъ этихъ философемъ; и потому-то мы свободно свертываемъ во всѣ закоулки познанія, не боясь потеряться. Вѣдь съ нами слова мудрости: „Ищи путь, отступая все болѣе внутрь; ищи путь, выступая смѣло наружу". Мы ищемъ въ этихъ системахъ дѣятельнаго эзотеризма и помнимъ, что внѣшность философемы, ея объективная значимость есть только видимый ея покровъ, обоснованіе въ умѣніи пріоткрыть, показать; всякій же выводъ, преподносимый намъ въ видѣ догмата, пустая сама по себѣ оболочка цѣннаго; мы должны смотрѣть не на выводъ, а мимо вывода, сквозь выводъ; чѣмъ формальнѣе онъ, тѣмъ драгоцѣннѣе; содержательность вывода въ теоретической философіи является намъ, какъ его нечистота: сквозь запачканное стекло ничего не увидимъ; мы должны протереть стекло, черезъ которое смотримъ; и потому-то въ теоріи знанія, гдѣ выводы формальны, а потому и чисты, мы убѣждаемся въ полнотѣ и богатствѣ того, что открывается за теоріей; не давитъ теорія знанія—освобождаетъ отъ философіи; послѣ нея—только творчество, только путь, только свобода.

§ 8.

Знаменательны итоги нашихъ исканій чистаго смысла на путяхъ знанія; отыскивая смыслъ, мы проходимъ опредѣленныя зоны познаній, какъ бы рядъ плоскостей, расположенныхъ одна надъ другою; каждая плоскость развертываетъ передъ нами путь безконечныхъ исканій, пока не осознаемъ мы, что въ ней не открывается смыслъ; мы какъ бы выдавливаемъ смыслъ изъ каждой плоскости, перенося его на слѣдующую; но и тамъ его не находимъ: такими зонами восхожденій въ насто-

ящее время передъ нами являются слѣдующія дисциплины: естествознаніе, психологія, теорія знанія, метафизика, этика; пять ступеней проходимъ мы снизу вверхъ; и едва мы вступаемъ на каждую изъ ступеней, смыслъ нашихъ исканій переносится въ слѣдующую; пять основныхъ методическихъ группъ оказываются пустыми. Вотъ передъ нами картина природы, вліяющая на насъ. Мы хотимъ отыскать ея смыслъ; и наука разлагаетъ ее на рядъ объективно данныхъ частичекъ; далѣе эти частицы дробятся на атомы, іоны; далѣе, и картина природы уже для насъ эфирное марево: далѣе это силы; далѣе картина природы — продуктъ работы (шула шарира[10]); и мы останавливаемся; и смыслъ окончательно насъ покидаетъ; внутреннія чувства (линга шарира[11]) остаются для насъ критеріемъ нашихъ сужденій о томъ, что мы видимъ: тогда сознаемъ, что уже стоимъ на слѣдующей ступени; а когда мы узнаемъ, что и внутреннія чувства подчинены формальнымъ условіямъ времени, мы поймемъ, что содержаніе насъ плѣнившей картины—результатъ извѣстнымъ образомъ сложившихся познавательныхъ формъ; безличное разсуждающее сознаніе по всеобщимъ и необходимымъ законамъ предопредѣлило условія опыта такъ, что въ результатѣ получили мы представленіе о картинѣ природы. Мы сознаемъ, что уже опять передъ нами новая плоскость; но и отсюда выдавливается смыслъ; разсуждающее сознаніе предопредѣлено долженствованіемъ (прана[12]); долженствованіе есть и норма теоретическаго, и норма практическаго разумовъ (манасъ[13]); когда же познаемъ мы, что цѣнность познанія внѣ познанія и что самая эта цѣнность есть символъ, осуществляющійся въ дѣятельности, образъ которой въ свою очередь символиченъ, мы начинаемъ понимать, что въ соединеніи познанія съ чѣмъ-то вся сила; древняя мудрость насъ учитъ, что любовь есть символъ этого соединенія[14]); древняя мудрость называетъ эту зону пути особымъ терминомъ (buddhi *). Чистый смыслъ выдавливается изъ познавательнаго ряда, создавъ пирамиду изъ методовъ, трансцендентальныхъ формъ, ка-

*) Buddhi въ Тайной Доктринѣ есть оболочка Атмы, а Buddha— увѣнчанный этимъ знаніемъ; Bôdha—внутреннее пониманіе этого знанія. Bôdhi—названіе транса, во время котораго мы достигаемъ высшаго пониманія.

теторіи и нормы; пирамида познаній, основаніе которой есть міръ, оказывается или висящей въ пустотѣ, или соединенной въ вершинѣ своей символическимъ, запредѣльнымъ единствомъ; и только въ раскрытіи этого единства мы приближаемся къ смыслу; это единство—не норма познанія; символическое единство (цѣнность) есть какъ бы норма самой нормы; единая норма оказывается еще глубже, чѣмъ то мы видимъ въ метафизикѣ теоріи знанія; но ея раскрытіе—въ творческой дѣятельности.

Такъ невольно въ теоріи знанія совершается переломъ; она должна стать теоріей цѣнностей; для этого она должна описать и систематизировать проявленныя цѣнности; такъ невольно приходимъ мы къ изученію творческихъ памятниковъ со стороны ихъ формы, содержанія и взаимной связи. Но и тутъ встрѣчаетъ насъ лѣстница восхожденій; останавливаясь на искусствѣ, мы видимъ, что все въ немъ—одна форма; смыслъ искусства точно такъ же выдавливается изъ собственной сферы; онъ оказывается смысломъ религіознымъ *).

Разсматривая искусства съ точки зрѣнія матеріала его образующаго, мы устанавливаемъ въ творческомъ процессѣ лишь законъ сохраненія энергіи и законъ сопротивленія матеріала; міръ искусствъ явится передъ нами, какъ продуктъ энергетическаго процесса, гдѣ творчество—столкновеніе потенціальныхъ энергій (художника и грубаго вещества) переходящихъ въ энергіи кинетическія.

Разсматривая искусства съ точки зрѣнія чувствъ, возбуждаемыхъ нами, классифицируя образы искусствъ, мы не найдемъ никакихъ подлинныхъ принциповъ классификаціи, кромѣ элементовъ пространственности и временности. Мы узнаемъ, что образы искусствъ стремятся къ гармоніи, а гармонія есть музыкальный принципъ, подчиненный мелодіи; далѣе узнаемъ мы, что музыка, искусство чистаго движенія, подчинена времени, а время—форма внутреннихъ интуицій **); мы ничего не узнаемъ на этомъ пути.

Систематика формъ подчинитъ искусство гносеологиче-

*) Подробно этотъ вопросъ разобранъ въ статьѣ „Смыслъ искусства".

**) См. статью мою „Формы искусства".

скимъ принципамъ; но и эти принципы предопредѣлены метафизикой; и мы обратимся къ образамъ, возникающимъ въ искусствахъ, съ точки зрѣнія проявленія въ нихъ единства; и вершины художественнаго творчества явятъ намъ совершенные образы человѣчества, повлекутъ насъ къ вершинамъ долга.

Но самая метафизика переходитъ въ теорію цѣнностей; цѣнность символизуется живой, индивидуальной дѣятельностью: и эмблемами цѣнности въ искусствѣ окажутся образы сверхчеловѣковъ и боговъ. Такова Беатриче у Данте, таковы образы Христа, Будды; искусство переходитъ здѣсь въ миѳологію и религію; въ центрѣ искусства долженъ стать живой образъ Логоса, т. е. Ликъ.

Классификація Ликовъ вѣнчала бы систематику искусствъ; но тутъ встрѣчаетъ насъ новый вопросъ: что есть Ликъ? Ликъ есть человѣческій образъ, ставшій эмблемой нормы. Эстетика здѣсь является намъ какъ бы этикой; мы встрѣчаемся съ гетерономіей творчества, точно такъ же, какъ лѣстница познаній привела насъ къ признанію гетерономіи познанія; опредѣляя цѣнность познанія, мы принуждены основополагать его въ творчествѣ; опредѣляя цѣнность творчества, мы основополагаемъ его въ познаніи; формальная этика оказывается непереступаемой границей между познаніемъ и творчествомъ; намъ понятна обусловленность познанія этической нормой; намъ понятна такая же обусловленность творчества. Намъ непонятно только одно: какъ совмѣщается въ этической нормѣ и норма познанія, и надъ-индивидуальный предметъ эстетическаго познанія; пирамида познаній, какъ и пирамида творчествъ, раздѣляется этикой; норма этическихъ принциповъ есть трансцендентальная норма; содержаніе этихъ принциповъ—наша жизнь; если мы не превратимъ норму въ идеалъ, т. е. въ трансцендентное существо, адэкватное нормѣ, этическая жизнь окажется цѣлесообразностью безъ цѣли. Превращеніе же нормы въ существо и явитъ намъ символическій Ликъ этой нормы; при такомъ превращеніи быстро соскальзываемъ мы въ религію и эстетику; между тѣмъ предѣлъ религіозно-эстетическаго творчества совершенно обратнымъ путемъ заставляетъ насъ основополагать самый Ликъ въ нормѣ; основополагая такъ, мы соскальзываемъ въ этику, т. е.

въ ту же цѣлесообразность безъ цѣли; отыскивая далѣе „Standpunct", мы видимъ, что рѣшеніе этой проблемы невозможно безъ критики самой проблемы познаніемъ; и этическая норма ставится въ зависимость отъ познавательныхъ нормъ; мы соскальзываемъ обратно въ познаніе; словомъ, мы въ новомъ циклѣ противорѣчій.

И на этотъ разъ противорѣчіе, повидимому, безысходно: сущность познанія, какъ и сущность творчества, въ ихъ смыслѣ; смыслъ же отсутствуетъ и тутъ, и тамъ; или же отысканіе смысла и цѣнности жизни подкидываются: со стороны познанія—въ творчество, со стороны творчества — въ познаніе; познаніе и творчество вытаскиваютъ другъ друга изъ одной бездны, въ которую тѣмъ не менѣе оба они погружены.

Познаніе оказывается мертвымъ познаніемъ; творчество оказывается мертвымъ творчествомъ; вселенная становится катакомбой, въ которой заключены мы—муміи; и потому-то всѣ выходы въ запредѣльное (со стороны познанія—въ творчество, со стороны творчества—въ религію) суть фиктивные выходы: наше стремленіе показываетъ рядъ фокусовъ, основанныхъ на передержкахъ, чтобы оправдать себя, какъ стремленіе живое; тѣмъ не менѣе оно—мертво. Тутъ вторично и повидимому окончательно оправдывается скептицизмъ подлинной гносеологіи при попыткахъ рѣшить проблемы познанія трансцендентной реальностью, оправдывается и нежеланіе подлиннаго художника признать за творчествомъ религіозный приматъ; художникъ и гносеологъ какъ будто противятся желанію ихъ обморочить грезами о запредѣльномъ; и въ этомъ сказывается здравый инстинктъ.

Такъ ли?

Попытки монистическаго рѣшенія познавательной проблемы увѣнчиваютъ Кантовскій дуализмъ; попытки монистическаго рѣшенія проблемы творчества увѣнчиваютъ эстетику ея религіозными предпосылками; на обоихъ путяхъ насъ встрѣчаютъ два цѣльныя міросозерцанія; но, сталкиваясь уже надъ преодолѣваемымъ дуализмомъ, міросозерцанія эти приводятъ насъ къ новому дуализму, который этика примиряетъ лишь тѣмъ, что усаживается между двумя несоизмѣримыми безднами; въ сущности, этика не соединяетъ, а раздѣляетъ.

Въ глубинѣ познавательной бездны встрѣчаетъ насъ рядъ метафизическихъ единствъ; въ глубинѣ другой бездны рядъ универсальныхъ, надъ-индивидуальныхъ Ликовъ.

Единственно, что остается намъ, это параллельно расположить Единства и Лики безъ всякой возможности ихъ соединить; этой-то параллелью занимались тайныя доктрины всѣхъ вѣковъ; въ настоящее время это — области теософіи; расположенію метафизическихъ единствъ по степени ихъ запредѣльности должно соотвѣтствовать въ теософіи расположеніе центральныхъ символовъ религіи, тоже по степени ихъ запредѣльности; соотвѣтствіе часто принимается за синтезъ; но синтезъ и здѣсь оказывается лишь параллелью; если не выдерживается здѣсь честный дуализмъ, и, соскальзывая въ монизмъ, мы начинаемъ серію предѣльныхъ творческихъ символовъ выводить изъ предѣльныхъ метафизическихъ понятій, то мы впадаемъ въ отжившую ересь религіознаго гностицизма; обратно: соскальзывая въ монизмъ, мы самыя эти понятія разсматриваемъ, какъ продуктъ дѣйственныхъ, сущихъ символовъ; тутъ мы впадаемъ въ ересь магіи и теургіи; мы говоримъ въ томъ и другомъ случаѣ, что такія соскальзыванія съ пути суть ереси; говоря такъ, мы вовсе не умаляемъ значенія гностики магіи и теургіи; наоборотъ, современное человѣчество лишь вступаетъ въ періодъ, когда проблемы гностицизма, магіи и теургіи выростаютъ во всемъ ихъ значеніи; мы говоримъ, что это ереси, лишь потому, что въ обоихъ случахъ свертываемъ мы съ прямого пути рѣшенія основной проблемы цѣнности; теософія должна возноситься надъ гностикой, магіей и теургіей; но теософія, какъ таковая, не рѣшаетъ проблемы: у нея нѣтъ средствъ ее рѣшить; честно, открыто должна она смотрѣть въ оба ряда предѣловъ, сознаваясь, что нѣтъ объединяющаго эти предѣлы единства и что она глядитъ въ пустоту.

Высочайшія историческія религіи, поднимаясь къ вершинамъ теософіи, принимаютъ либо форму гностицизма, переходящаго въ мистическій критицизмъ, либо форму теургіи, граничащей съ магіей; въ первомъ случаѣ онѣ имѣютъ мужество, отрицая приматъ творчества, разлагать его орудіемъ ими отрицаемаго познанія; во второмъ случаѣ религіознымъ творчествомъ пропитываютъ онѣ (какъ магія) познаніе, или пытаются

разрушить его (какъ теургія) при помощи тайнодѣйствій. Характерно, что буддизмъ слишкомъ часто принималъ оттѣнокъ мистическаго критицизма, а христіанство—теургическую форму мистерій въ ученіи о таинствахъ.

Теософія есть систематика систематикъ; она — какъ бы внѣмірный взглядъ на міръ и природу человѣка; она ничего не преображаетъ, не преодолѣваетъ, ея смыслъ въ завершеніи; она завершаетъ безсмыслицу: систематизируетъ сумму безсмысленно возникшихъ образовъ, формъ и нормъ. Существующая теософія является намъ то въ видѣ гностическихъ синтезовъ, то въ видѣ отпрысковъ когда-то бывшихъ магій, теургій и религіозныхъ системъ; дѣйственность ея лишь въ томъ, что она еще не возвысилась до задачъ истинной теософіи; въ настоящую эпоху теософія есть лишь преддверіе къ серіи воскресающихъ то новыхъ, то старыхъ, въ современности еще не окрѣпшихъ, теченій; оттого-то скрытъ отъ насъ ея страшный, душу леденящій смыслъ: увѣнчать въ систему драму нашихъ познаній безъ цѣны и страданій безъ смысла; еще она идетъ къ своему царству — туда, гдѣ закрываются очи, опускаются руки, останавливается сердце...

Поднявшись по лѣстницѣ познаній, мы видимъ, что лѣстница эта полна глубочайшей цѣнности хотя бы уже потому, что она опредѣляетъ исканіе этой цѣнности въ другомъ; но основополагая цѣнность въ другомъ, мы ничего не видимъ, кромѣ творчества, основополагаясь же на вершинахъ этого творчества, мы быстро соскальзываемъ по лѣстницѣ творчества внизъ. И обратно: поднявшись по этой лѣстницѣ, мы видимъ, что она полна глубочайшей цѣнности хотя бы уже потому, что опредѣляетъ исканіе цѣнности въ другомъ; отыскивая это другое, мы приходимъ къ познанію, и въ свою очередь оказываемся безъ цѣнности, подмѣняя проблемы познанія, т. е. идя въ обратномъ порядкѣ отъ познанія къ знанію; такъ вертимся мы въ роковомъ колесѣ: обѣ лѣстницы сохраняютъ свою силу и цѣнность лишь въ томъ случаѣ, если онѣ—продукты цѣнности; какая-то цѣнность должна ихъ объединить; но въ условіяхъ познанія нѣтъ начала, объединяющаго оба ряда, какъ и въ условіяхъ творчества не оказывается такого начала; это начало—постулатъ, объединяющій

то и это; здѣсь на высотахъ, гдѣ и познанія, и творчества оказываются подъ нами, мы остаемся въ полномъ уединеніи и покинутости; отъ насъ зависитъ принять послѣднюю эту безсмыслицу, какъ смерть, или какъ послѣдній искусъ; но помня рядъ сновъ, которые съ насъ спадали, пока поднимались мы на высоты въ дѣятельности познанія и творчества, мы не можемъ не думать, что тутъ — искусъ; самая свобода нашего рѣшенія отсутствіемъ какихъ бы то ни было критеріевъ истинности, долга, цѣнности заключается въ подчиненіи себя цѣнности, самый гносисъ служитъ намъ гарантіей того, что постулируемое единство дѣйствительно; но у познанія нѣтъ уже никакихъ формъ, чтобы выразить это единство; и оттого-то единство наше — непознаваемый, нерукотворный символъ; норма, единство, субъектъ суть символы этого символа въ терминахъ метафизическихъ; безусловное, бездна, парабраманъ суть символы этого символа въ терминахъ мистическихъ доктринъ; самое творчество, поднимая насъ по лѣстницѣ творчествъ къ высотамъ теургіи, должно было насъ зажечь тройственнымъ огнемъ любви, надежды и вѣры, чтобы ждать въ пустыняхъ безсмыслія дѣйственнаго нисхожденія непознаваемаго единства; магія экстаза должна соединиться со льдомъ гнозиса, чтобы постулируемое единство свободнымъ утвержденіемъ превратить въ самое условіе познанія и творчества; мы должны принять символъ, какъ воплощеніе; если познаніе наше еще не замерзло, какъ ледъ, творческій экстазъ не превратилъ насъ въ пламя, а мы уже поднялись къ вершинамъ послѣдняго искуса, живая вода познанія затопитъ тлѣющій въ насъ творческій уголь, а этотъ уголь превратитъ воду въ паръ; въ парахъ и въ золѣ пропадетъ для насъ смыслъ существованія, и единственный отвѣтъ, который получимъ мы здѣсь, будетъ таковъ: „Горе, горе на землѣ живущимъ“... Здѣсь, въ послѣднихъ пустыняхъ безсмыслія совершается въ насъ надъ міромъ и нами воистину Страшный Судъ.

Вотъ куда теперь перемѣстилась искомая цѣнность; она оказалась внѣ бытія, внѣ познанія, внѣ творчества; но это потому, что все, что мы знаемъ о бытіи, еще не цѣнность; все, что узнаемъ мы при помощи познанія, не цѣнность вовсе; все, чего добиваемся мы въ творчествѣ, само по себѣ

не имѣетъ ни смысла, ни цѣнности. Обыденная наша жизнь? Но ее распыляетъ наука. Пылинки жизни? Но онѣ игра нашего познанія. Познаніе? Но оно—въ долгѣ. Долгъ? Но долгъ въ творчествѣ. Творческая форма? Но ея цѣнность— въ пониманіи процесса созиданія. Созиданіе формъ? Но оно въ созиданіи себя. Созиданіе себя? Но оно въ превращеніи себя въ образъ и подобіе боговъ. Боги? Но они — эмблемы иного. Въ чемъ же это иное?

Тутъ слетаютъ съ насъ всѣ снившіеся намъ сны: бытіе, наука, познаніе, искусство, религія, этика, теософія — пролетаетъ все; все цѣнно лишь постольку, поскольку намъ намекаетъ; мы остаемся въ абсолютной пустынѣ, погружаемся въ Нирвану небытія; и по мѣрѣ нашего погруженія безмолвіе посылаетъ намъ голосъ: „Это — я".

Единство жизни въ процессѣ нашего въ нее погруженія; только по мѣрѣ того, какъ пересѣкаемъ мы зоны познаній и творчествъ, несказанная глубина нашей жизни наполняется звуками, красками, образами.

Перевалъ, переживаемый человѣчествомъ, заключается въ томъ, что бьютъ нынѣ часы жизни—познаніемъ, творчествомъ, бытіемъ—великій свой полдень, когда глубина небосвода освѣщена солнцемъ. Солнце взошло: оно давно уже насъ ослѣпляетъ; познаніе, творчество, бытіе образуютъ въ глазахъ нашихъ темныя свои пятна; нынѣ познаніе передъ глазами нашими разрываетъ темныя свои пятна: оно говоритъ намъ на своемъ языкѣ: „Меня и нѣтъ вовсе". Творчество нынѣ передъ глазами нашими разрываетъ темныя свои пятна; оно говоритъ: „Меня и нѣтъ вовсе". Обыденная наша жизнь передъ глазами нашими разрываетъ темныя свои пятна; она говоритъ: „Меня и нѣтъ вовсе".

Отъ насъ зависитъ рѣшить, есть ли что-либо изъ того, что есть.

Въ нашей волѣ сказать: „Нѣтъ ничего." Но мы — не слѣпые: мы слышимъ музыку солнца, стоящаго нынѣ посреди нашей души, видимъ отраженіе его въ зеркалѣ небосвода; и мы говоримъ: „Ты — еси".

§ 9.

На высотахъ познанія (A_3), какъ и на высотахъ творчества (C_3), мы принуждены постулировать нѣкоторымъ единствомъ (B), символами котораго являются и метафизическія единства (A_3), и единства образовъ творчества (C_3): единство метафизическое не можетъ опредѣляться ни нормой познанія, ни познавательной формой, ни формами научныхъ методологій; оно само ихъ опредѣляетъ; единство творческихъ формъ въ свою очередь неопредѣлимо образомъ Музы, формами символизацій, формами образовъ и ихъ содержаній; но оно выражается „B"; „B"—это символъ, опредѣляемый со стороны познанія и творчества; наоборотъ, опредѣляясь посредствомъ „B", познаніе и творчество—символы этого символа; символъ „B" поэтому называемъ мы воплощеніемъ; въ болѣе широкомъ смыслѣ символъ графически изобразимъ, какъ треугольникъ, образованный вершинами познанія, творчества и ихъ постулатомъ (A_3BC_3); въ центрѣ этого тріединства — цѣнность и смыслъ жизни; насколько лежитъ этотъ символическій треугольникъ смысла и цѣнности бытія глубже, нежели принято его полагать, показываетъ приводимый графическій чертежъ (I). Разберемся же въ этомъ чертежѣ.

Треугольникъ A_1BC_1 лежитъ четырьмя этажами выше науки и двумя этажами выше теоріи знанія; это значитъ, что символъ цѣнности является предпосылкой предпосылки теоріи знанія. Символическое тріединство (A_1BC_1) вѣнчаетъ собой другой треугольникъ (A_3BC_3), въ углахъ основаній котораго находятся гносеологія и религіозное творчество; это значитъ, что цѣнность дѣятельности соединяетъ огонь религіознаго творчества и ледъ гносеологическихъ изслѣдованій: теорія знанія, этика, теологія, метафизика, теософія и теургія составляютъ промежуточныя звенья, приводящія насъ къ теоріи символизма; изъ этихъ промежуточныхъ этановъ, ведущихъ къ символу, въ настоящее время теорія знанія, этика и теологія наиболѣе разработаны; построеніе же гносеологической метафизики единства и теософіи—еще впереди, какъ впереди насъ и теургическое творчество; и потому-то теорія символизма въ настоящее время возможна лишь въ

проспектѣ; важно опредѣлить теоретическое мѣсто метафизики, теософіи и теургіи относительно теоріи знанія, этики и теологіи; только тогда опредѣлимъ мы графическое мѣсто цѣнности относительно упомянутыхъ теорій; теоріи цѣнности при помощи наукоученія, этики и теологіи построить нельзя; теорія цѣнности предопредѣляетъ эти дисциплины.

Треугольникъ A_3BC_3 символизируется тремя треугольниками: A_1BC_1, $A_3A_2A_1'$, $C_3C_2C_1'$; каждый изъ послѣднихъ двухъ треугольниковъ символизируется въ свою очередь двумя треугольниками: $A_3A_2A_1'$ символизируется AA_4A_3' (механика) и $A_1''B_2C_1''$ (бытіе); $C_3C_2C_1'$ символизируется $A_1''B_2C_1''$ (бытіе) и C'_3C_4C (примитивное символическое творчество).

Для перваго треугольника это значитъ, что гносеологія посредствомъ формъ познанія и морали предопредѣляетъ и бытіе, и знаніе, и познаніе; между гносеологіей и бытіемъ возникаетъ рядъ познавательныхъ группъ: психофизика, описательная психологія, общая психологія, право, формы быта, техника; это значитъ, что всѣ эти группы познаній входятъ въ ея компетенцію.

Треугольникъ религіознаго творчества предопредѣляетъ какъ бытіе, такъ и примитивное символическое творчество; промежуточными звеньями являются здѣсь различныя творчества: миѳотворчество, идолотворчество, творчества техники, быта, права и формъ искусства.

Символическое единство предстаетъ намъ сначала, какъ тріединство, потомъ какъ три тріединства: послѣ три тріединства повторяются три раза, образуя пирамиду треугольниковъ (тріадъ), выводимыхъ изъ символическаго единства.

Линія высоты, пересѣкая пирамиду до середины верхняго треугольника, графически указываетъ, на какой ступени дѣятельности кончается дуализмъ между познаніемъ и творчествомъ; теорія символизма должна отправлятся отъ единой цѣльности, а для этого ей необходимо отыскать теоретически мѣсто этой цѣльности, чтобы отсюда уже дедуцировать дѣятельности, изображенныя въ видѣ системы подчиненныхъ и соподчиненныхъ треугольниковъ. Всякій треугольникъ, изобра-

женный на чертежѣ и находящійся въ вершинѣ, господствуетъ надъ нижними треугольниками; такъ: эстетическое творчество господствуетъ надъ примитивнымъ творчествомъ символовъ, мифотворчествомъ и идолотворчествомъ; религіозное творчество господствуетъ надъ всѣми этими творчествами, а кромѣ того еще надъ творчествами техники, быта, права,и далѣе — надъ бытіемъ. Теургическое творчество имѣетъ силу преображать не только всѣ эти дѣятельности вмѣстѣ съ религіей, но оно еще измѣняетъ психологію, технику, бытовую мораль, теологію, этику; чтобы узнать, на какія дѣятельности простирается власть метафизики, достаточно перечислить дѣятельности, находящіяся подъ ней; такъ изъ дѣятельностей, подчиненныхъ теургіи, у метафизики отнимется примитивный символизмъ, мифотворчество, эстетическое, правовое и религіозное творчества; но къ ней прибавится теорія знанія, гносеологія, психологія и т. д.; этика, напримѣръ, видоизмѣняется въ зависимости и отъ метафизики, и отъ теургіи; потому-то, пока Символъ не увѣнчаетъ пирамиды дѣятельностей, мы обречены въ этикѣ на дуализмъ; этотъ дуализмъ отразится въ психологіи нашихъ чувствъ, въ техникѣ, въ формахъ быта, въ творчествѣ этихъ формъ; отразится въ бытовой морали; отразится въ самомъ переживаніи и сознаніи бытія.

Все это мы выводимъ изъ нашей діаграммы, которая представляетъ собой эмблему цѣльной символической теоріи. Разсматривая многообразно приведенную діаграмму, мы получимъ цѣльное представленіе о томъ, какъ должна быть построена теорія символизма.

§ 10.

Единство есть Символъ.

На этомъ положеніи должны мы остановиться. Какъ опредѣлимъ мы Символъ въ метафизическихъ терминахъ? Метафизическое опредѣленіе Символа—наша ближайшая задача (графически въ символическій треугольникъ входитъ и метафизическое единство).

Прежде всего символическое единство есть единство того, что называли мы въ теоріи знанія содержаніемъ и формой.

Символическое единство есть единство формы и содержанія.

Такое опредѣленіе единства еще условно, какъ условно самое понятіе о Символѣ.

Слѣдуетъ остановиться на характерѣ условныхъ понятій.

Первоначально мы полагаемъ, что въ понятіяхъ отображается представляемая дѣйствительность: истина въ такомъ случаѣ есть совпаденіе предмета съ представленіемъ о немъ; условныя понятія отличаются отъ понятій дѣйствительныхъ; дѣйствительныя понятія совпадаютъ въ процессѣ представливанія съ самими предметами дѣйствительности; условныя же понятія не совпадаютъ ни съ какимъ предметомъ дѣйствительности; онѣ тогда являются продуктомъ безцѣльной игры понятій, оторванныхъ отъ предметовъ; если это такъ, условныя понятія кореннымъ образомъ отличаются отъ понятій дѣйствительныхъ; дѣйствительныя понятія отображаютъ истинное; въ условныхъ понятіяхъ такого отображенія нѣтъ; въ этомъ смыслѣ условныя понятія суть понятія ложныя; и если понятіе о Символѣ условно, то съ образованіемъ класса символическихъ понятій мы удаляемся одинаково и отъ дѣйствительности, и отъ истины. Міръ символовъ есть міръ фикцій; всякая символизація есть ложное обозначеніе предметовъ существующихъ въ терминахъ, которымъ ничто не соотвѣтствуетъ; символизмъ въ этомъ освѣщеніи разлагаетъ міръ дѣйствительности.

Сужденіе „*единое есть Символъ*" равнозначно тогда сужденію „*единое есть то, чего нѣтъ*"; мы остаемся съ токучей множественностью; мы тогда говоримъ: „Все—течетъ" (πάντα ρεῖ).

Таковы обычныя нападки на символизмъ; всякія попытки обосновать символизмъ разобьются объ эти простыя сужденія.

Но это—не такъ.

Отношеніе между понятіями условными и дѣйствительными есть отношеніе зависимости, а не противоположенія; либо понятія дѣйствительныя являются классомъ понятій условныхъ, либо условныя понятія являются классомъ понятій дѣйствительныхъ.

Условное понятіе не прямо опирается на отображаемый предметъ; между этимъ понятіемъ и предметомъ лежитъ рядъ

переходныхъ понятій; эти понятія — понятія дѣйствительныя; условныя понятія въ такомъ случаѣ суть непрямыя дѣйствительныя понятія; но прямыми дѣйствительными понятіями не исчерпываются умственныя построенія; всякая научная теорія съ этой точки зрѣнія есть классификація понятій дѣйствительныхъ, или даже одного рода этихъ понятій — понятій о дѣйствительности; основаніемъ же классификаціи не можетъ быть понятіе о дѣйствительности; и если оно располагаетъ понятія о дѣйствительности въ извѣстномъ порядкѣ, и въ этомъ смыслѣ является дѣйствительнымъ, то, съ другой стороны, оно одновременно и условное понятіе, потому что въ дѣйствительности нѣтъ предмета, ему соотвѣтствующаго; если же оно — основа классификаціи понятій о дѣйствительности, то оно понятіе истинное; но истинное понятіе есть понятіе, соотвѣтствующее дѣйствительному предмету; если же этого предмета нѣтъ въ дѣйствительности, то или истина не есть совпаденіе предмета съ представленіемъ о немъ, или предметъ не есть предметъ дѣйствительности, или основа классификаціи есть понятіе ложное.

Въ такомъ смыслѣ основою всяческой классификаціи понятій о дѣйствительности является условное понятіе.

Далѣе: мы видѣли необходимость обработки теоріей знанія понятій науки; гносеологическія понятія не опираются на дѣйствительность; наоборотъ: они — предпосылки самаго возникновенія процесса представливанія дѣйствительности; основаніе научной классификаціи опирается на предпосылку дѣйствительности; болѣе того: теорія знанія—рычагъ, переворачивающій дѣйствительность; гносеологическое понятіе, будучи понятіемъ условнымъ, предопредѣляетъ опытъ, огранизація котораго впослѣдствіи рождаетъ классъ понятій о дѣйствительности; въ такомъ освѣщеніи условныя понятія для разсуждающаго сознанія оказываются болѣе дѣйствительными, чѣмъ понятія о дѣйствительности; условныя понятія оказываются особаго рода классомъ дѣйствительныхъ понятій; или даже болѣе того: понятія, первоначально принятыя за дѣйствительныя, оказываются непрямыми условными понятіями.

Въ этомъ освѣщеніи понятіями символическими оказываются и общія понятія въ наукѣ, и понятія о всеобщемъ въ

теоріи знанія; теорія знанія отвлекается отъ всяческаго психизма; всѣ же понятія о дѣйствительности суть понятія психологическія; но въ процессѣ историческаго образованія понятій всѣ понятія добываются изъ дѣйствительности; въ этомъ смыслѣ всѣ они психологичны; гносеологія, пользуясь психологическимъ понятіемъ („форма", „норма" и т. д.), тѣмъ не менѣе стремится придать этому понятію особое, въ психологіи не содержащееся, значеніе, пытаясь замаскировать этимъ значеніемъ его психологическій смыслъ; въ такомъ смыслѣ гносеологія насквозь условна; необходимость же ея коренится въ томъ, что она предопредѣляетъ опытныя науки; поэтому условныя понятія ея знаменуютъ то, чего не можетъ содержаться въ дѣйствительности; условныя понятія о дѣйствительности суть понятія эмблематическія; эти же послѣднія лежатъ въ основѣ какъ понятій дѣйствительныхъ, такъ и понятій, которыя первоначально называли мы условными; данность намъ міра дѣйствительности и міра сознанія одинаково объединяетъ дѣйствительность и сознаніе въ образъ иммапентнаго бытія; понятія эмблематическія имѣютъ дѣло не только съ сознаніемъ или съ бытіемъ, но и съ данностью того и другого въ содержаніяхъ; нормативныя понятія, опираясь чрезъ посредство этики на образы цѣнности и выводя, въ свою очередь, методическія понятія науки, перекидываютъ мостъ между міромъ образовъ и міромъ терминовъ; эмблема принимаетъ видъ аллегоріи, когда она истолковываетъ извѣстное единство образовъ въ метафизическихъ терминахъ; и эмблема становится понятіемъ нормативнымъ, когда она предопредѣляетъ извѣстную систему понятій; въ томъ и другомъ случаѣ она—единство этихъ системъ; въ метафизикѣ и этикѣ эмблема становится аллегоріей; въ теоріи знанія она—норма. Аллегорія есть связь въ сознательно выбранной и расположенной системѣ образовъ; норма есть связь познавательныхъ формъ; но мы уже видѣли, что норма и образъ цѣнности взаимно обусловлены; аллегорія есть метафизическое истолкованіе этого образа; эмблема есть нѣкоторая схема, посредствомъ которой норма становится аллегоріей[15]).

Но между образомъ дѣйствительности, понятымъ, какъ образъ цѣнности, и образнымъ понятіемъ (аллегоріей) еще

нѣтъ единящаго начала; образъ всей дѣйствительности, данный въ отвлеченномъ терминѣ, есть метафизическое понятіе; эта дѣйствительность, данная въ образѣ цѣнности, есть явленный Ликъ мірового единства.

Понятіе менѣе отвлеченное по сравненію съ понятіемъ болѣе отвлеченнымъ есть образъ; между понятіями существуютъ степени наглядности; существуютъ понятія болѣе или менѣе образныя; понятіе научное есть одинъ предѣлъ въ этомъ рядѣ; наоборотъ: я могу систему строгихъ научныхъ понятій замѣнить системою понятій болѣе образныхъ, такъ или иначе облекающихъ научныя понятія; аллегоріи въ этомъ смыслѣ являются понятіями, приближающими условныя, научныя и гносеологическія понятія къ образамъ дѣйствительности (такъ, образъ хаоса можетъ быть аллегоріей дурной безконечности, сама безконечность — образъ аллегорія числового ряда); аллегорическія понятія не возвращаютъ условныя понятія науки къ понятіямъ о дѣйствительности, изъ которыхъ въ исторіи генетически сложились эти понятія; наоборотъ: аллегорическія понятія еще болѣе удаляютъ условныя понятія отъ понятій о дѣйствительности; между тѣмъ аллегорическія понятія суть понятія выводныя изъ группы образовъ, такъ или иначе опирающихся на дѣйствительность; въ этомъ смыслѣ аллегорическія понятія суть непрямые образы, но они, однако, уже не понятія условныя; условное понятіе соединяетъ въ себѣ черты данной въ понятіяхъ дѣйствительности съ чертами образовъ, не всегда данныхъ въ дѣйствительности; аллегорія произвольно соединяетъ образы дѣйствительности въ комплексъ, не данный въ дѣйствительности; этотъ комплескъ есть образъ новой дѣйствительности, отличающейся отъ данной такъ, какъ отличается цѣнность отъ бытія; и потому-то преобразованіе образовъ дѣйствительности (творчество) либо является предпосылкой самой аллегоріи, либо образнымъ ея выводомъ; аллегорія съ одной стороны опирается на познаніе, съ другой стороны опирается на творчество; но творчество не можетъ всецѣло опираться на познаніе, какъ и познаніе не можетъ всецѣло опираться на творчество; аллегорія сводима къ эмблемѣ; итакъ эмблема, т. е. схема, оказывается основою классификаціи понятій условныхъ, дѣйствительныхъ и аллего-

рическихъ; всѣ три группы понятій суть понятія эмблематическія.

Эмблема есть всегда эмблема нѣкотораго единства; вершину классификаціи эмблематическихъ понятій должно занять такое понятіе, которое самый эмблематизмъ понятій выводитъ изъ единства; это единство само по себѣ уже не есть эмблема, а то, что побуждаетъ наше понятіе строить систему эмблематическихъ понятій; выше мы видѣли, что такимъ единствомъ не можетъ быть метафизическое единство; слѣдовательно, самое понятіе о метафизическомъ единствѣ есть эмблема.

Потому-то самое понятіе единства дано въ эмблематическихъ терминахъ; эмблему эмблемъ, какъ абсолютный предѣлъ для всяческаго построенія понятій, мы и называемъ со стороны познанія Символомъ.

Въ этомъ смыслѣ мы говоримъ: „Единство есть Символъ".

При этомъ мы уже лишаемся права какъ бы то ни было опредѣлять единство въ терминахъ науки, психологіи, теоріи знанія, метафизики; опредѣленіе понятія Символа, какъ понятія условнаго, условно: такое опредѣленіе совершаемъ мы въ терминахъ условныхъ понятій; понятіе о Символѣ, какъ единствѣ, есть самое условіе эмблематизма понятій; понятія же условныя и дѣйствительныя суть подтипы общаго типа эмблематическихъ понятій.

§ 11.

Символическое единство есть единство формы и содержанія.

Прежде всего мы должны сказать, что такое опредѣленіе есть опредѣленіе условное; единство проецируемъ мы въ плоскость метафизики; тутъ уже видимъ мы, что объектъ истиннаго познанія является вмѣстѣ съ тѣмъ и познавательнымъ продуктомъ; познавательные продукты — содержанія познаній; субъектъ познанія отожествляется съ формой; далѣе: видимъ мы и то, что субъектъ познанія надъ-индивидуаленъ; слѣдовательно, продукты субъекта въ генетическомъ развитіи индивидуальнаго познанія являются объектами этого познанія; надъ-индивидуальный субъектъ проявляется въ разсуждающемъ

сознаніи; вотъ почему это проявленіе субъекта, какъ разсуждающаго сознанія, заключается въ самоограниченіи; путемъ самоограниченія продуктъ надъ-индивидуальнаго субъекта является, какъ объектъ; мы предносимся сами себѣ, какъ продукты дѣятельности; наше развитіе заключается въ томъ, чтобы путемъ превращенія продуктовъ въ объекты подняться до надъ-индивидуальнаго сознанія (т. е., говоря языкомъ мистиковъ, въ себѣ самомъ открыть подлинное „я"); во всякомъ случаѣ, нравственный императивъ предписываетъ намъ такое отношеніе къ познанію, обусловливая его, предопредѣляя форму его нормой; но предопредѣленіе возможно лишь въ томъ случаѣ, если оно—цѣлесообразно; чтобы цѣлесообразность была дѣйствительной цѣлесообразностью, мы должны предположить, что познаніе субъекта является намъ, какъ цѣль, а познаніе объекта, какъ средство, ведущее къ этой цѣли; но если это такъ, между субъектомъ и объектомъ существуетъ взаимодѣйствіе; элементы содержанія (средства) носятъ уже въ себѣ элементъ цѣлесообразности (т. е. форму) и обратно. Форма и содержаніе суть проявленія нѣкоего единства. Читатели да простятъ мнѣ Фихте-Шеллинговскіе перепѣвы; но философія Фихте и Шеллинга, не имѣя прямого гносеологическаго смысла, имѣла смыслъ глубоко этическій; безъ этихъ перепѣвовъ не обойдется любая метафизика; между тѣмъ необходимость такой метафизики—постулатъ теоріи знанія.

Наоборотъ, въ гносеологіи и психологіи такое отношеніе формы къ содержанію невозможно; гносеологія и психологія отправляются отъ данности; въ первомъ случаѣ предполагается данность матеріала познанія и данность познавательныхъ принциповъ; во второмъ случаѣ признается данность физическаго и психическаго ряда.

Теорія знанія конструируетъ содержанія (объекты) изъ познавательныхъ формъ; но тогда форма ея повисаетъ въ пустотѣ; черезъ представленіе о формѣ, какъ нормѣ, теоретическій разумъ становится практическимъ, а идея разума превращается въ идеалъ; идеалъ же есть существо, адэкватное идеѣ, т. е. нѣчто, заключающее форму и содержаніе въ неразложимомъ единствѣ. Требованіе единства ведетъ къ метафизическому опредѣленію его, какъ единства, заключающаго въ себѣ форму и содержаніе.

Мы уже знаемъ условность такого опредѣленія; мы знаемъ и гносеологическую его несостоятельность; но мы знаемъ еще бо́льшую условность того, что называютъ дѣйствительностью научнаго опредѣленія; знаемъ гносеологическую несостоятельность самой гносеологіи; клинъ вышибаемъ мы клиномъ; но мы помнимъ, что этотъ метафизическій клинъ неизбѣженъ, что онъ опредѣляетъ исканіе цѣнности въ другомъ; и мы его принимаемъ, какъ эмблему, приближающую насъ къ Символу.

Такъ мы понимаемъ неизбѣжность метафизической проблемы; мы понимаемъ и неизбѣжность для метафизики вращаться все въ томъ же роковомъ кругѣ противорѣчій, изъ которыхъ единственный выходъ—къ понятію о Символѣ[16]).

Мы видимъ широковѣщательность бывшихъ метафизическихъ системъ; мы видимъ послѣдующій крахъ метафизики; но мы обязаны совершить непріятную для самолюбія разума переправу чрезъ метафизику, помня, что узкія врата приводятъ насъ къ спасительной свободѣ[17]).

§ 12.

Символическое единство есть единство ряда познаній въ рядѣ творчествъ; но уже при метафизическомъ опредѣленіи этого ряда мы раскалываемъ единство.

Все то же единство вѣнчаетъ лѣстницу творчествъ, являясь намъ въ образѣ и подобіи человѣка; вотъ почему лѣстница человѣческаго творчества оканчивается уподобленіемъ человѣка этому единству; говоря языкомъ религій, творчество ведетъ насъ къ богоявленію; міровой Логосъ принимаетъ Ликъ человѣческій; вершина творчества указывается словами Апокалипсиса: „Побѣждающему дамъ сѣсть со Мной на престолѣ Моемъ, какъ и Я побѣдилъ и сѣлъ съ Отцомъ на престолѣ Его". И потому-то, опредѣляя теургію со стороны метафизики, мы скажемъ, что задача ея—метафизическое единство явить въ образѣ человѣческомъ (въ Ликѣ),—слово (принципъ) претворить въ плоть (въ содержаніе нашей дѣятельности); на образномъ языкѣ это значитъ: Слово претворить въ Плоть. Вотъ какъ объ этомъ говоритъ апостолъ: „Въ началѣ было Слово, и Слово было

у Бога и Слово было Богъ". И еще: „О томъ, что было отъ начала, что мы слышали, что видѣли своими очами, что разсматривали, и что осязали руки наши, о Словѣ жизни".

Лѣстница творчествъ, Символъ являя во Плоти, самыя метафизическія опредѣленія подчиняетъ теургической практикѣ.

Какъ только мы пытаемся эмблематически представить единство въ рядѣ познаній и въ рядѣ творчествъ, оно уже является намъ двойственнымъ; самое выраженіе „Слово, ставшее Плотью" обрекаетъ насъ на двойственность; всякое вообще сужденіе о единствѣ невозможно; всякое сужденіе состоитъ изъ субъекта и предиката. Въ сужденіи „Слово есть Плоть" глаголъ „есть" оказывается связью: двойственность предполагаетъ единство; и потому-то единство, распадаясь на двойственность, являетъ первую тріаду единства; тріадность есть первое опредѣленіе единства; она символъ этого единства; потому-то мы символическое единство и называемъ Символомъ, что изображаемъ его, какъ тріаду.

Эта тріада (Есть, Слово, Плоть)—Символъ. То, что утверждается Символомъ, есть единство Слова и Плоти; отсюда метафизически понятно, что во всякомъ сужденіи мы встрѣчаемся, по Риккерту, съ четырьмя элементами: 1) субъектомъ, 2) предикатомъ, 3) связью, 4) категорическимъ императивомъ (утвержденіемъ). Сужденіе „Слово есть Плоть" въ сущности принимаетъ слѣдующую форму „Да будетъ Слово—Плотью". Символическое обозначеніе первоначальнаго единства именно въ „Да будетъ"; а потомъ уже единство распадается на двойственность: „Слово—Плотью".

Все же сужденіе есть эмблема какъ символическаго единства („Да будетъ"), такъ и двойственности („Слово—Плотью"), и тройственности („Слово будетъ Плотью"). и четверичности („Да: —Слово будетъ Плотью"); въ послѣднемъ сужденіи связь „есть" есть связь между единствомъ („Да") и двойственностью (Слово—Плоть). „Есть" одинакого относимо и къ „Да" („Да—есть") и къ „Слово—Плоть" (Слово есть Плоть[18]).

Вотъ почему со стороны метафизики единства становится понятнымъ, что теорія знанія Риккерта отмѣчаетъ три консти-

тутивныхъ формы познанія: норму (Да), категорію данности (есть) и трансцендентальную форму (Слово — Плоть); и понятно, почему трансцендентальными формами являются и данныя намъ формы познанія (слово, принципъ); и данные намъ образы дѣйствительностей (плоть). Норма, категорія данности и трансцендентальныя формы суть только необходимыя эмблемы теоріи знанія, въ которыхъ символизируются единство, двойственность и тройственность; но это — символы. Вся символика единства, какую встрѣчаемъ мы у Фихте, была попыткой включить это единство въ плоскость метафизики. „Философія тожества" Шеллинга такъ же поступала съ двойственностью: метафизика Гегеля обосновывала тройственность въ видѣ закона діалектическаго развитія; основанія метафизикъ Фихте, Шеллинга, Гегеля понятны; но положенія этихъ системъ, какъ системъ только метафизическихъ, обрекли попытки Фихте, Шеллинга и Гегеля на полную неудачу: вмѣсто того, чтобы понять символизмъ всяческой метафизики, они всяческій символизмъ, наоборотъ, выводили изъ метафизики; послѣдствія такой подмѣны не могли не оказаться чудовищными въ свѣтѣ науки и въ свѣтѣ творчества.

Точно такъ же, принимая вершину всякой творческой символизаціи (Богоявленіе) за нѣчто, само по себѣ дѣйствительное, и утверждая эту новую дѣйствительность въ мірѣ бытія познаніемъ (тогда какъ она дѣйствительна лишь для творчества), разлагали теургическое единство въ нормѣ символизаціи (религіи) и въ нормѣ морали; въ такомъ освѣщеніи область теургіи распалась на область творчества религіозныхъ символовъ (религію), область утвержденія этихъ символовъ, какъ догматовъ, (теологію) и область этики; попытки систематизировать первую изъ этихъ областей вели къ всевозможной серіи ученій о Софіи, душѣ міра и о прочихъ эмблемахъ гностической теософіи; вторая область превратилась въ споры о „Filioque"; третья область превратилась въ ученіе о нормахъ поведенія.

Точно такъ же неудачи, преслѣдовавшія всѣ виды метафизическихъ единствъ, разложили метафизику окончательно; и только необходимость ея, какъ связи познавательныхъ формъ, видоизмѣнила самую метафизику въ гносеологію, теорію знанія и этику.

Этическая дѣятельность оказалась такимъ образомъ, съ одной стороны, въ зависимости отъ творчества; она превратилась въ видъ творчества; съ другой стороны, этику могли бы предопредѣлить и познавательныя нормы; этику можно разсматривать и какъ особый видъ познанія; этику перерѣзала линія раскола между познаніемъ и творчествомъ; этика предопредѣлена символическимъ двуединствомъ.

Символическое тріединство въ дуализмѣ раскалывается на два тріединства: на метафизику и теургію. Въ области перваго тріединства познавательный символизмъ подъ всѣми эмблемами конструировалъ тріадность (безсознательное — воля — представленіе; или: единство—субъектъ—объектъ).

Въ области второго тріединства символизмъ творчества отображался многообразно: *я* — ты — онъ, *я* — Богъ — міръ, тѣло—душа—духъ.

Но два тріединства, въ свою очередь, неминуемо распадаются на новые ряды тріединствъ: метафизика распадается въ гносеологіи, теоріи знанія и этикѣ; теургическое тріединство распадается въ религіозной символикѣ, догматикѣ (теологіи) и этикѣ.

Гносеологія. Здѣсь имѣемъ мы тріединую эмблему (форма познанія, содержаніе познанія и норма); у Канта, напримѣръ, эта эмблема принимаетъ слѣдующій видъ: познавательная дѣятельность, категоріи, синтетическое единство самосознанія.

Теорія знанія. Здѣсь эмблема тріединства принимаетъ уже иной видъ: норма познанія, норма поведенія, форма морали.

Этика. Здѣсь эмблема тріединства такова: форма морали, содержаніе морали, норма.

Теологія. Здѣсь тріединство принимаетъ видъ: содержаніе морали, норма поведенія, норма религіознаго творчества (троичность[19]).

Религія. Здѣсь мы имѣемъ эмблему: содержаніе морали, форма творческихъ символизацій (вершина искусствъ), норма творчества (или Духъ, Сынъ, Отецъ); характерно, что именно въ формѣ творческихъ символизацій происходитъ совпаденіе искусства съ религіей; Аполлонъ-Мусагетъ является эмблемой религіознаго символа „Сына“.

Если мы вернемся теперь къ нашему графическому изображенію пирамиды эмблемъ, то мы поймемъ необходимость символизаціи верхняго треугольника рядомъ описанныхъ треугольниковъ; сумма треугольниковъ составляетъ первый большой треугольникъ. Большой треугольникъ есть символъ нашего тріединства; тріединство же есть символъ единства. Единство является намъ въ видѣ символа; и потому-то, касаясь его въ терминахъ познанія или въ терминахъ творчества, мы говоримъ о немъ языкомъ символовъ; въ этомъ смыслѣ должно понимать сужденіе: „Единое есть Символъ".

Пока не найдемъ мы области смысла и цѣнности въ предѣлахъ этого треугольника, всѣ виды символизаціи условны; и потому-то мы имѣемъ право говорить имъ наше „нѣтъ".

И когда формы познанія, оковавъ науку со всѣхъ сторонъ, пытаются заковать вмѣстѣ съ ней и свободу нашей дѣятельности, мы говоримъ наше „нѣтъ" въ отвѣтъ на всѣ гносеологическіе трактаты; когда же хотимъ мы мотивировать это „нѣтъ" на языкѣ, доступномъ гносеологіи, мы говоримъ, что ея завершеніе въ теоріи знанія; когда же норма предпишетъ цѣлесообразность нашему практическому и теоретическому разуму, мы и этой цѣлесообразности скажемъ „нѣтъ"; и форма отрицанія цѣлесообразности есть указаніе на метафизическія предпосылки самой теоріи знанія.

Точно такъ же отрицаемъ мы смыслъ этики, указывая на ея зависимость, съ одной стороны, отъ творчества, съ другой стороны, отъ метафизики.

Точно такъ же свобода наша отрицаетъ религію и теологію; и когда намъ говорятъ въ терминахъ догматики объ Отцѣ, Сынѣ и Духѣ, мы трижды отрекаемся отъ этихъ именъ; мы отрекаемся отъ имени Отца, потому что Отецъ въ Сынѣ; мы отрекаемся и отъ Сына, потому что Онъ въ Духѣ и Истинѣ; мы отрекаемся и отъ Духа, потому что Духъ—въ насъ, потому что все содержитъ въ себѣ Единый Ликъ, который вѣчно грядетъ къ намъ: въ насъ и вокругъ насъ.

Но мы говоримъ наше „нѣтъ" и этому Лику, какъ говоримъ мы „нѣтъ" всѣмъ метафизическимъ единствамъ; и тогда остаемся мы въ совершенной пустынѣ, гдѣ и совершаемъ выборъ между нашимъ „Нѣтъ" и „Да: есть".

Принявшій „Да, есть“ получаетъ даръ лучомъ своего зрѣнія видѣть область этого „Да“, сквозь всѣ низшіе треугольники; принявшій „Да“, сохряняя весь скепсисъ, начинаетъ понимать, что собственно хочетъ сказать метафизика при помощи своихъ условныхъ единствъ и что хочетъ сказать творчество, когда оно утверждаетъ: „Побѣждающему дамъ сѣсть со Мной на престолѣ Моемъ, какъ и Я побѣдилъ и сѣлъ съ Отцомъ на престолѣ Его“. Всѣ виды догматовъ и всѣ виды дисциплинъ переливаются тысячецвѣтной радугой; въ каждомъ цвѣтѣ поетъ ликующее: „Да, да и да“.

Обрѣтая утвержденіе, я не теряю права отрицать и смѣяться надъ всѣми догматами тамъ, гдѣ догматъ утверждается, какъ цѣнность; но мой единственный догматъ — не догматъ познанія; и вовсе онъ не троичность; моимъ догматомъ не становится ни „Слово, ставшее Плотью“, ни „Плоть, ставшая Словомъ и Зрѣніемъ“ (многоочитые серафимы). Догматъ мой только въ одномъ: „Да, да и да“.

Когда я хочу развивать этотъ догматъ, я имѣю право прибавить: Да, да, — есть“. И далѣе: измѣряя потокъ времени, надъ которымъ я всталъ, вижу я, что и во времени это — будетъ; и я говорю съ улыбкой: „Да, да — будетъ“. А когда взоромъ измѣряю я далекое прошлое, я вижу предстоящее великолѣпіе окружающей дѣйствительности; въ настоящемъ—все тысячелѣтнее прошлое человѣчества; оно говоритъ со мной улыбками окружающихъ, оно улыбается мнѣ исторіей, памятниками религій, искусствъ, мое прошлое; и я отвѣчаю ему: „Да, да,—было“.

Бо́льшаго мнѣ и не надо.

А что будетъ, что есть, что было—это уже языкъ эмблемъ; на этомъ языкѣ говорятъ со мной догматы: я отвѣчаю имъ моимъ „Да“ [20]).

Какъ только я поднимусь въ области моей радости тайной, духъ мой утопаетъ въ центрѣ вершины; его окружаютъ стороны треугольника, а линія времени описываетъ вокругъ этого треугольника окружность; бывшее въ началѣ становится будущимъ, какъ и будущее становится бывшимъ въ началѣ: свѣтъ ослѣпительный пронизываетъ все.

Изображенный выше чертежъ принимаетъ тогда иной видъ: мы видѣли, что малый треугольникъ вершины символизировался большимъ верхнимъ треугольникомъ, который въ свою очередь распадался на два большихъ нижнихъ, перекрещивающихся углами въ „бытіи". Верхній треугольникъ мы описали: въ него вошли гносеологія, теорія знанія, этика, теологія, религія, метафизика, теургія, теософія; и его увѣнчала цѣнность.

Въ процессѣ восхожденія къ цѣнному обезцѣнивался смыслъ всего, что не цѣнность; теперь же вершина становится центромъ и освѣщаетъ намъ все, что прежде казалось пустымъ. Мы уже знаемъ, что въ этой области форма и содержаніе недѣлимы; оставляя треугольники метафизики и теургіи въ соединеніи съ треугольникомъ цѣнности и, вмѣстѣ съ тѣмъ, соединяя норму познанія съ нормой творчества въ символическое единство, мы располагаемъ три нижнихъ треугольника вокругъ верхняго.

Эта фигура (см. черт. II) знаменательна; въ вершинахъ новаго треугольника легли этическія нормы; онѣ легли потому, что на чертежѣ I-омъ углами своими теософія, теургія и метафизика сошлись въ этической нормѣ. Этическая норма есть то общее, съ чѣмъ мы имѣемъ дѣло въ теургіи, теософіи, метафизикѣ; поэтому, располагая треугольники сообразно нашимъ правиламъ (такъ, чтобы нормы познанія и творчествъ совпали), мы и получаемъ новый треугольникъ, вершины котораго занимаютъ этическія нормы, углы котораго составляютъ метафизика, теософія, теургія, а центръ—цѣнность; полученную эмблему мы называемъ эмблемой этической[21]); смыслъ этой эмблемы тотъ, что этика есть внѣшнее опредѣленіе цѣнности; или обратно — цѣнность есть внутреннее опредѣленіе этики. То, что одна изъ вершинъ этики расширяется внутри треугольника въ теургію, указываетъ на то, что этика есть внѣшняя форма нѣкоторыхъ по существу творческихъ дѣятельностей; и поскольку религія и теургія являются предпосылками самого художественнаго творчества, постольку эстетическая цѣнность можетъ принимать и этическую форму.

Если теперь мы обратимся къ чертежу I-му, то увидимъ, что на мѣстѣ теософіи находится графическое мѣсто этики; но

помня, двойственный характеръ самой этики (этика, какъ символъ познанія, и этика, какъ символъ творчества), мы можемъ раздваивать этическій треугольникъ и передвигать его вокругъ теософіи то въ область метафизики, то въ область теургіи; поступая въ дальнѣйшемъ нашемъ построеніи такъ же, какъ поступали на чертежѣ II-мъ, мы получимъ новый чертежъ (см. черт. III).

Разсматривая полученную эмблему, мы видимъ, что она образуетъ три треугольника ($a_1 b_1 c_1$, $a_2 b_2 c_2$, $a_3 b_3 c_3$), взаимно сливающихся въ части (a_1 a_2 a_3); часть „a_1 a_2 a_3“ образуетъ треугольникъ, въ центрѣ котораго — цѣнность. Это означаетъ, что цѣнность освѣщаетъ три пути дѣятельностей; дѣятельность пути познавательнаго, этическаго и творческаго. Познавательный треугольникъ ($a_3 b_3 c_3$) черезъ посредство метафизики ведетъ къ цѣнности; въ этомъ смыслѣ можно говорить о метафизической цѣнности, какъ объ одномъ изъ видовъ символизаціи; точно такъ же религіозный путь ($a_2 b_2 c_2$) посредствомъ теургіи приводитъ къ той же цѣнности; въ такомъ же смыслѣ можно говорить о теургической цѣнности; теургія — одинъ изъ способовъ символизировать цѣнность; наконецъ, можно говорить объ этической цѣнности, которая символизируется теософіей. Тройственность этого пути символизируется въ психологіи, какъ тройственность дѣятельностей сознанія: ума, чувства, воли; продолжая далѣе нашъ эмблематизмъ, скажемъ, что умъ есть эмблема познанія, чувство есть эмблема религіи, воля есть эмблема этики. Такое расположеніе принимаютъ графическіе треугольники, обозначающіе мѣсто высшихъ дѣятельностей познанія и творчества, если мы представимъ ихъ въ свѣтѣ объединяющаго начала; пристально всматриваясь въ чертежъ III, мы начинаемъ понимать, что въ него входятъ три пары треугольниковъ, перпендикулярно опрокинутыхъ другъ къ другу; вершина каждаго изъ треугольниковъ опирается въ основаніе опрокинутаго; мы говоримъ тогда, что Символъ выражается въ символизаціяхъ; а символизаціей въ данномъ случаѣ является метафизика, теософія, теургія; утверждая Символъ въ символизаціяхъ, мы имѣемъ возможность передвигать графическія мѣста символизацій (напримѣръ, теософію) такъ, чтобы мѣсто симво-

лизаціи отчасти совпало съ мѣстомъ Символа; въ такомъ случаѣ мы получимъ три шестиконечныхъ звѣзды; намъ становится понятнымъ, почему шестиконечная звѣзда занимала такое важное мѣсто среди прочихъ мистическихъ эмблемъ; въ нашей эмблемѣ шестиконечная звѣзда обозначаетъ проявленіе символическаго единства въ символизаціяхъ.

Мы видѣли, что можно говорить о томъ, что цѣнность условно выразима въ познаніи, этикѣ и религіи.

Если мы теперь отнесемся къ теургическому творчеству, какъ къ цѣнности, мы можемъ такъ же оріентировать вокругъ теургіи и подъ ней лежащіе треугольники, какъ теургію мы оріентировали вокругъ цѣнности. Если бы мы поступили такъ, мы получили бы чертежъ, аналогичный чертежу III, гдѣ теургія оказалась бы вершиной пересѣченія трехъ путей творчествъ: эстетическаго, этическаго и творчества бытового; между прочимъ, въ догматикѣ, религіозномъ творчествѣ и этикѣ символизировались бы ея цѣнности. Религіозное творчество оказалось бы первомъ творчества эстетическаго; и далѣе: оріентируя вокругъ эстетики примитивныя формы творчествъ, мы увидѣли бы, что можно говорить объ эстетическихъ цѣнностяхъ.

Пирамида познаній и творчествъ (см. чертежъ I) оказалась бы системой всяческихъ символизацій: выражаясь образно, скажемъ: символическое единство, освѣщая изнутри всѣ виды дѣятельностей, превращаетъ эти дѣятельности въ ряды цѣнностей.

Задача теоріи символизма: во-первыхъ, указать теоретическое мѣсто, изъ котораго слѣдуетъ строить систему, во-вторыхъ, вывести изъ основнаго понятія о цѣнности рядъ методическихъ цѣнностей.

Наша задача заключается лишь въ томъ, чтобы наглядно показать, почему теорія символизма не можетъ быть построена только изъ естествознанія, или только изъ психологіи, или только изъ теоріи знанія, права, быта; далѣе, она не можетъ быть выведена изъ миѳотворчества, эстетики, этики, религіи; теорія символизма не есть вмѣстѣ съ тѣмъ ни метафизика, ни теургія, ни теософія.

Чѣмъ же она является?

§ 13.

Подъ терминологіей разумѣю я несуществующую почти науку о терминахъ; такая наука должна была бы прослѣдить генетическое развитіе терминовъ (впрочемъ, терминологіей занимался Эйкенъ [22]); такая наука классифицировала бы ихъ; она знакомила бы насъ съ правилами употребленія терминовъ; вѣдь большинство теоретическихъ споровъ вращается не вокругъ смысла идей, а вокругъ смысла, придаваемаго идеямъ терминами. Смѣна философскихъ системъ есть главнымъ образомъ смѣна терминологій; терминъ первоначально ясный съ усложеніемъ аппарата понятій затемняется; онъ требуетъ тогда новаго уясненія [23]); Канта читали наши дѣды; и понимали; а мы, читая „Критики" по многу разъ, все еще споримъ о терминологическомъ смыслѣ „вещи въ себѣ". Если бы сущность развитія философіи не заключалась въ терминологіи, Наторпъ не превращалъ бы Платона въ добраго когэніанца. Пренебрегая терминологической неясностью, попытаемся понять, что хотѣлъ сказать Лейбницъ своей „Монадологіей".

Вотъ что говоритъ Лейбницъ: „Монада, о которой мы будемъ здѣсь говорить, есть не что иное, какъ простая субстанція, которая входитъ въ составъ сложныхъ; простая, значитъ—не имѣющая частей... А гдѣ нѣтъ частей, тамъ нѣтъ ни протяженія, ни фигуры, и невозможна дѣлимость. Эти-то монады и суть истинные атомы природы,—элементы вещей... Каждая монада необходимо должна быть отлична отъ другой... Измѣненія монадъ исходятъ изъ внутренняго начала"...

Не будемъ обращать вниманія на терминологическій смыслъ понятій „субстанція" „атомъ", „элементъ"; вникнемъ въ то, что хотѣлъ бы разумѣть Лейбницъ. Монада—внѣ протяженія, дѣлимости, частей; очевидно, подъ монадой Лейбницъ разумѣетъ единство. Мы видѣли, что это единство сводимо къ символическому единству; монада есть единство.

Съ другой стороны, Лейбницъ говоритъ о внутреннемъ началѣ монады; если монады суть простѣйшіе индивидуумы, то внутреннее начало каждой монады есть не что иное, какъ норма ея измѣненія; если монада имѣетъ внутреннее

начало и если она измѣняется, то монада тѣмъ самымъ уже не первичная простота: говоря о внутреннемъ началѣ монады, мы разумѣемъ и то, что не есть ея внутреннее начало: мы говоримъ о двойственности. Слѣдовательно, монада Лейбница еще не предѣлъ всяческой дѣлимости; есть единство, ее предопредѣляющее; монады тогда суть индивидуальныя комплексы, опредѣляющіе внутреннее начало; внутреннее начало монады—символическое единство; его графическое мѣсто—въ вершинѣ нашей пирамиды; и оно же есть сумма графическихъ треугольниковъ; внутреннее начало монады опредѣлимо образно еще такъ: оно есть макрокосмъ въ микрокосмѣ; и обратно. Внутреннее начало монадъ опредѣляетъ монады; монады, опредѣлимыя единствомъ, вступаютъ въ различныя соотношенія; внутреннее начало монадъ, какъ скоро мы его опредѣляемъ, требуетъ діадической эмблемы, т. е. оно, оставаясь нормой монадическаго измѣненія, является также и нормой отношеній двухъ монадъ.

Обратимся теперь къ чертежу I-му. Отъ вершины треугольника идутъ двѣ линіи, графически изображающія монадическое проявленіе единства; символическое единство проявляется, какъ діада и какъ тріада; каждый изъ треугольниковъ пирамиды образуетъ тріаду; но любая изъ монадъ, не нарушая тріады, можетъ вступать и въ болѣе сложныя группы монадъ; такъ метафизическое истолкованіе монады, какъ единой сущности познанія, указываетъ на то, что ея стремленіе—быть въ болѣе сложномъ комплексѣ; она входитъ въ составъ тетрады; этическое истолкованіе монады, какъ единства этической дѣятельности, опредѣляетъ ее, какъ входящую въ составъ гексады, и т. д.

Но въ принятіи единства, какъ Символа, мы переступаемъ предѣлы всякихъ монадологій; наоборотъ, понятіе о монадѣ, какъ недѣлимой сущности, выводимо изъ понятія о Символѣ.

Сужденіе „единое есть Символъ“—сужденіе синтетическое; наоборотъ, сужденіе „Символъ есть единое“—сужденіе аналитическое: понятіе о единствѣ уже содержится въ Символѣ; точно такъ же содержится въ понятіи о Символѣ понятіе о „нѣчто“.

Исходя изъ понятія о Символѣ, намъ ясны символическія воззрѣнія древнихъ религій: къ понятію о Символѣ

приближаются представленія индусовъ о Парабраманѣ[24]), какъ безпричинной причинѣ всего сущаго; Парабраманъ въ томъ и этомъ, въ Авидьѣ и Видьѣ; „то" есть несуществующее; изъ его эманаціи возникаетъ Брама; „это" есть „само", „одно" (Символъ, какъ „единое"); оно—не творитъ (положеніе символическаго единства надъ рядомъ творчествъ *); не творящее единство отожествимо съ первымъ Логосомъ. Изъ перваго Логоса выпадаетъ второй Логосъ (форма — метафизическое единство, Пуруша) и всяческое содержаніе (Пракрити); изъ второго Логоса выпадаетъ третій Логосъ, отожествимый съ нормой познанія (Mahat) и съ міровой душой. Такую надстройку изъ трехъ Логосовъ мы встрѣчаемъ въ ученіи современныхъ оккультистовъ.

Поднимаясь по лѣстницѣ творчествъ, ученикъ, достойно преодолѣвшій Іогу, получалъ способность внутренне соединяться съ Алайей (душой міра), потому что Алайя, будучи изнутри неизмѣнной, мѣняется въ разнообразныхъ зонахъ бытія; такъ учитъ насъ Аріосанга; высокоразвитой іогъ могъ пребывать въ состояніи Паранишпанны, т. е. въ абсолютномъ совершенствѣ, тогда душа его называлась Алайей; тогда уже онъ дѣлался „Анупадака", т.-е. безначальнымъ, олицетворяя своимъ образомъ явленный въ мірѣ Логосъ.

Какъ часто мы видимъ въ исторіи, что символъ изображается условными образами; въ понятіе о немъ необходимо вводится образное содержаніе при помощи средствъ художественной изобразительности; Символъ не можетъ быть данъ безъ символизаціи; потому-то мы олицетворяемъ его въ образѣ; образъ, олицетворяющій Символъ, мы называемъ символомъ въ болѣе общемъ смыслѣ этого слова **); такимъ символомъ, напримѣръ, является Богъ, какъ нѣчто существущеее (про Символъ же нельзя сказать ни того, что онъ существуетъ, ни того, что онъ не существуетъ, какъ, напримѣръ, нельзя этого сказать про норму долженствованія; съ точки зрѣнія философіи Востока, идея вещи можетъ перестать существовать, но

*) См. чертежъ I.

**) Для ясности будемъ обозначать это различіе при помощи буквъ: будемъ писать это слово въ одномъ случаѣ съ большой буквы, въ другомъ случаѣ съ маленькой.

она не перестаетъ быть; какъ согласился бы съ этимъ воззрѣніемъ Риккертъ!).

Дѣйствительность, сотворенная Богомъ, есть дѣйствительность символическая; о такой дѣйствительности нельзя сказать, что она проявляется въ нашей дѣйствительности; но о ней можно сказать, что она—есть; о ней нельзя однако сказать, что она есть бытіе; говоря такъ, мы долженствованіе предопредѣляли бы бытіемъ; теорія знанія приходитъ къ обратному; но нельзя сказать про символическую дѣйствительность и того, что ея—нѣтъ; тогда цѣнность не предопредѣляла бы долженствованіе.

Мы должны преодолѣть всѣ формы безрелигіознаго, но мы должны такъ же преодолѣть всѣ формы религіознаго; характеръ преодолѣнія формъ религіозной культуры есть религія sui generis; образное выраженіе этой религіи въ эсхатологіи; религія Символа въ этомъ смыслѣ есть религія конца міра, конца земли, конца исторіи; христіанство поднимается къ религіи конца въ Апокалипсисѣ.

§ 14.

О символической дѣйствительности можно сказать, что она есть „нѣчто"; въ нашемъ смыслѣ это нѣчто есть Тао Лао-Дзы.

Гносеологическій анализъ имманентнаго бытія (содержанія сознанія) рисуетъ намъ событіе со стороны его конкретной неразложимости: бытіе въ этомъ смыслѣ есть нѣчто индивидуальное, ирраціональное; но это вовсе не значитъ, что оно—безсознательно; конкретность, индивидуальность характеризуетъ и міръ дѣйствительности, если мы будемъ смотрѣть на дѣйствительность внѣ научныхъ методологическихъ формъ; въ теоріи знанія дѣйствительность предопредѣляется конститутивными формами; такими формами являются, по Риккерту, норма (да), категорія (есть) и трансцендентальная форма; но дѣйствительность не берется, какъ сущность; „вопросъ о сущности „содержанія дѣйствительности", говоритъ Риккертъ,—„не есть вопросъ, такъ какъ дѣйствительность не имѣетъ одного содержанія".

Въ этихъ словахъ кроется для насъ одна важная черта,

опредѣляющая характеръ дѣйствительности. Символы опредѣляли мы со стороны метафизики, какъ единство формъ и ихъ содержаній; символическое содержаніе, являя намъ разнообразіе единаго, находится въ противорѣчіи съ содержаніями иммапентной дѣйствительности; эта послѣдняя является новой въ каждомъ индивидуальномъ комплексѣ; міръ съ этой точки зрѣнія есть собраніе индивидуальностей; мы называемъ временную форму индивидуальнаго содержанія мгновеніемъ; мгновеніе является намъ вовсе не какъ предѣлъ дѣлимости времени, а какъ совокупность моментовъ, объединенныхъ индивидуальнымъ единствомъ содержанія; это единство протекаетъ предъ нами, какъ замкнутый самъ въ себѣ міръ; погруженіе въ этотъ міръ есть процессъ переживанія; пережить мгновеніе — пережить индивидуальный процессъ, какъ процессъ, замкнутый со всѣхъ сторонъ.

„Кто хочетъ познакомиться съ содержаніемъ“, говоритъ Риккертъ, „не обращая вниманія на методологическія формы, тотъ долженъ попытаться возможно многое пережить“. Въ этихъ словахъ кроется еще одна важная черта, опредѣляющая сущность индивидуальнаго содержанія: этой сущностью оказывается наше переживаніе; но упорядочивая переживанія, развертываемъ мы ихъ въ одинъ непрерывный рядъ; углубляя индивидуальное переживаніе, мы видимъ, что переживаніе наше проходитъ рядъ ступеней, открывающихся намъ въ одномъ индивидуальномъ комплексѣ; процессъ углубленія переживанія какъ бы конденсируетъ его: переживаніе становится острѣе; мы получаемъ возможность имъ заражать другихъ; глубина переживаемая сказывается во-внѣ, какъ сила; индивидуальное переживаніе становится индивидуально-коллективнымъ (переживанія художниковъ, поэтовъ); индивидуально-коллективное переживаніе впослѣдствіи можетъ стать и универсальнымъ (переживаніе христіанства). Это потому, что изъ глубины легче охватываемъ мы поверхность переживанія; потому-то глубина переживанія проявляется, какъ его сила. Цѣлыя группы индивидуальностей, скользящихъ по поверхности переживаемаго содержанія, когда эти поверхности изнутри попадаютъ въ сферу воздѣйствія индивидуума, оказываются вовлеченными въ

индивидуальный процессъ; индивидуальное переживаніе стремится стать универсальнымъ; единство индивидуальныхъ процессовъ становится символомъ цѣлаго ряда единствъ; переживаніе индивидуальное становится какъ бы нормой для ряда переживаній[25]); такая „переживаемая норма“ есть одинъ изъ видовъ творческой цѣнности; индивидуумъ становится символомъ цѣнности; такой индивидуумъ долженъ стремиться къ своей нормѣ; онъ пересоздаетъ свою личность; переживаемое мгновеніе охватываетъ его жизнь; въ прошломъ предносится ему образъ его самого до переживаемаго мгновенія; въ будущемъ передъ нимъ нѣкій невѣдомый Ликъ, сходящій къ нему въ душу: предѣломъ переживанія становится предѣлъ соединенія съ Ликомъ; въ „я“ личномъ переживается „я“ вѣчное: „Будете, какъ боги“, говоритъ книга Бытія.

Міровое вѣчное „я“, съ точки зрѣнія теоріи знанія, есть лишь аллегорія надъ-индивидуальнаго субъекта; поэтому религія, разсматриваемая со стороны теоріи знанія, есть переживаніе въ имманентномъ бытіи надъ-индивидуальнаго; Богъ становится символомъ субъекта.

„Я уже не въ мірѣ, а они въ мірѣ: но я и Онъ— одно“, такъ скажетъ тотъ, кто мгновеніе превратитъ въ вѣчность.

§ 15.

Собственно эстетическими переживаніями мы называемъ такія, формой которыхъ взяты образы изъ имманентнаго бытія, и которыя осуществлены въ нѣкоторомъ вещественномъ матеріалѣ; въ зависимости отъ матеріала передъ нами выростаютъ формы искусствъ; отношеніе между формами эстетическаго творчества и творчества религіознаго эквивалентны отношенію, существующему между конститутивной и методологической формой; первыя (религіозныя формы) суть формы индивидуумовъ; вторыя суть всеобщія формы; эстетическія и религіозныя формы объединяются въ мистеріи: съ одной стороны, въ мистеріи насъ встрѣчаетъ синтезъ всеобщихъ формъ; съ другой стороны, форма переживанія въ мистеріи есть форма индивидуума; форма индивидуума*) становится

*) Индивидуумомъ Риккертъ называетъ всякій индивидуальный комплексъ.

индивидуумомъ здѣсь въ болѣе тѣсномъ смыслѣ этого слова, т.-е. личностью; между индивидуумомъ и эстетической формой мы наблюдаемъ рядъ переходовъ; индивидуумъ можетъ быть нормой эстетическаго творчества, какъ, напримѣръ, въ греческой скульптурѣ; далѣе: въ драмѣ предполагается миѳъ, т.-е. связь событій, постигающихъ индивидуума; но эту связь (норму) онъ носитъ въ себѣ: индивидуумъ управляетъ въ томъ смыслѣ своею судьбою.

Мистерія есть расширенная драма; вмѣстѣ съ тѣмъ наша индивидуальная жизнь при попыткахъ опредѣлить ее со стороны эстетики есть расширенная мистерія; наконецъ, такой мистеріей является вся исторія человѣчества; наша жизнь поэтому есть предметъ эстетической символизаціи; но она же есть предметъ символизаціи религіозной; эстетическая символизація дробитъ нашу жизнь въ формахъ искусства; символизація религіозная являетъ данную намъ жизнь, какъ неразложимое содержаніе нѣкоторой формы. Тотъ и другой способъ символизаціи предопредѣлены творческой нормой.

Символъ опредѣлимъ и гносеологически. Тогда онъ является, какъ норма символизацій; символизація въ религіозномъ творчествѣ связана съ поведеніемъ индивидуума. Норма символизацій есть вмѣстѣ съ тѣмъ и норма поведенія; вотъ почему, говоря о Символѣ условнымъ языкомъ нормативной философіи, мы можемъ построить сужденія о немъ въ трехъ формулахъ категорическаго императива. „Какимъ образомъ чистый разумъ можетъ быть практическимъ?“ спрашиваетъ Кантъ въ „Метафизикѣ нравовъ“. „Для этого человѣческій умъ оказывается совершенно безсильнымъ, и всякое усиліе и трудъ найти объясненіе ему — безплодно“.

Содержаніе императива не зависитъ отъ его формулировки. Символическое содержаніе въ той же мѣрѣ есть содержаніе императива, какъ и всякое содержаніе имманентнаго бытія, потому что содержаніе послѣдняго въ нашемъ смыслѣ столь же символично; мы не станемъ касаться того, что въ опредѣленіи практическаго разума, какъ воли, уже кроется гетерономія воли, на что указываетъ Зиммель; отношеніе морали Канта къ морали Ницше не есть отношеніе противоположенія.

Теургическая символизація сама по себѣ не знаетъ моральныхъ нормъ въ Кантовскомъ смыслѣ, ибо ея норма — Ликъ Символа. Ея цѣль—приблизиться къ этому Лику; въ этомъ стремленіи — мораль теургическаго творчества; говоря „мораль“, я помню, что выражаюсь при помощи эмблемъ, предопредѣленныхъ Символомъ.

Но нормы, осуществляющія теургическое стремленіе, непроизвольно совпадаютъ съ формами морали, выражаясь въ трехъ Кантовскихъ императивахъ; нормы морали въ свободѣ, а свобода—лишь въ Символѣ; символизація, т.-е. связь переживаній въ мгновеніи, выражается въ образахъ (символахъ); со стороны познанія символизація является „причинностью изъ свободы“. Символизація начинаетъ дѣйствовать тамъ, гдѣ познаніе переступило всѣ возможные предѣлы ограниченія, т.-е. вернулось къ самому себѣ; и въ формахъ знанія, и въ формахъ познанія, и въ нормахъ практическаго разума опредѣленіе свободы—гетерономно; терминъ „гетерономный“, относимый Кантомъ въ волѣ, мы въ правѣ теперь относить къ символизаціи; символизація опирается на переживаніе; но переживаніе восходитъ къ тому же единству, къ которому восходитъ и разумъ. Гетерономіей свободы оказывается ея автономія при попыткахъ опредѣлить эту свободу какъ въ терминахъ практическаго разума, такъ и въ терминахъ творчества; и только въ Символѣ дается свобода. Отношеніе къ дѣйствительности, какъ къ дѣйствительности символической, даетъ maximum свободы; этотъ maximum свободы подчиняетъ норму самому Лику, къ которому направлено творчество; понятіе о Символѣ, какъ нѣкоторомъ единствѣ, непроизвольно связано съ пониманіемъ его, какъ принципа всяческой автономіи; вотъ почему эмблема долженствованія, отнесенная къ цѣнности, становится эмблемой свободы. Вотъ почему останавливаютъ насъ слова одного молодого теоретика символизма: „Символъ „я хочу“ превращаетъ въ „я долженъ“, но и „я долженъ“ превращаетъ въ „я хочу“. Выводя всѣ роды познаній, какъ эмблемы цѣнностей, я вскрываю въ познаніи источникъ автономнаго познанія; точно такъ же, понимая всѣ роды творчествъ, какъ символы цѣнностей, мы вскрываемъ источникъ автономнаго творчества.

Символъ есть предѣлъ всѣмъ познавательнымъ, творческимъ и этическимъ нормамъ: Символъ есть въ этомъ смыслѣ предѣлъ предѣловъ.

§ 16.

Наши поиски смысла и цѣнности жизни оказывались тщетными всякій разъ, пока мы не догадывались, что въ той или иной познавательной сферѣ они не могутъ увѣнчаться успѣхомъ; тогда принимались мы искать смыслъ въ слѣдующей сферѣ; и такъ же тщетно; лѣстница нашихъ восхожденій росла; все, что оказывалось за нами, оказывалось мертвымъ; поднимаясь къ вершинѣ нашей графической пирамиды, мы убѣждались, что вся пирамида знаній — мертва; и только на вершинѣ познаній открывалось, что смыслъ и цѣнность нашей дѣятельности въ творчествѣ жизни. Но когда мы хотимъ пережить опознанную нами жизнь, мы встрѣчаемся съ хаосомъ, хаосъ подстилаетъ всякое творчество; желая опереться на образъ воплощеннаго космоса, какъ на Ликъ, мы видимъ, что красота этого Лика есть пѣна на гребнѣ религіознаго творчества; обращаясь къ религіи, мы видимъ, что она рождается изъ эстетической потребности; религія— пѣна на гребнѣ эстетической волны; обращаясь къ стихіи прекраснаго, мы въ свою очередь видимъ, что это прекрасное— пѣна на гребнѣ темной волны первобытнаго творчества; первобытное же творчество—пѣна на гребнѣ хаоса. Стоя на кручѣ познанія и познаніемъ же опредѣляя творчество, какъ нѣчто, что мы должны пережить, мы видимъ, что Лики этого творчества—игра солнечныхъ лучей надъ океаномъ бушующаго хаоса. Мы оказываемся въ неизбѣжности броситься въ хаосъ жизни, если не хотимъ замерзнуть на ледяныхъ кручахъ познанія; цѣнность теперь являетъ намъ свой хаотическій ликъ: таково первое наше испытаніе; если мы его одолѣемъ, если безстрашно бросимся въ воронку крутящагося Мальстрема, мы увидимъ, что какая-то сила вновь будетъ насъ поднимать: мы увидимъ, что хаосъ переживаній — не хаосъ вовсе: онъ—космосъ; музыкальная стихія міра звучитъ въ ревѣ хаотическихъ жизненныхъ волнъ; она—содержаніе какой-то силы, заставляющей насъ творить прекрасные образы;

тогда намъ начинаетъ казаться, будто нѣкій образъ посѣщаетъ насъ въ глубинѣ жизненнаго водоворота и зоветъ за собой; если мы послѣдуемъ за зовущимъ образомъ—мы внѣ опасностей: искусъ пройденъ; окончена первая ступень посвященія.

Такъ начинается восхожденіе наше въ рядѣ творчествъ; образъ, зовущій насъ выше, все выше, каждый разъ ускользаетъ, когда мы къ нему приближаемся; творческій рядъ преодолѣваемъ мы творческимъ рядомъ, пока не очутимся на вершинѣ теургическаго творчества: но тамъ образъ, зовущій къ себѣ, оказывается лишь нормой: звѣздное небо оказывается потолкомъ; вторично умираемъ мы въ творчествѣ, какъ нѣкогда умирали въ познаніи: творчество оказывается столь же мертвымъ; тутъ мы у преддверія второго посвященія.

Выхода намъ уже нѣтъ: пирамида познаній пройдена, какъ и пирамида творчества; не на что намъ опираться; жизнь міра проносится предъ нами и мы вспоминаемъ все, что мы познавали, и все, что творили; отъ насъ зависитъ сказать нашему прошлому „да“ или „нѣтъ“. Тутъ же мы понимаемъ, что въ нашемъ странствіи за смысломъ и цѣнностью символически отразилась жизнь вселенной; въ себѣ самихъ должны мы найти силу сказать этой жизни наше „да“ или „нѣтъ“.

Если мы говоримъ наше „нѣтъ“, мы погибли; если все существо наше, противясь безсмыслицѣ, наперекоръ „здравому смыслу“, убѣждающему насъ въ безсмысліи, произноситъ „да“, передъ нами вспыхиваетъ свѣтъ послѣдняго утвержденія; и мы слышимъ вѣчную Осанну вселенной.

Миновалъ второй искусъ: мы прошли второе посвященіе.

Теперь, оглядываясь назадъ, за собою мы видимъ мертвую жизнь; всѣ имена слетѣли съ вещей; всѣ виды творчествъ распались въ прахъ, пока мы стояли у преддверія; стоя во храмѣ, мы должны, какъ первозданный Адамъ, дать имена вещамъ; музыкой словъ, какъ Орфей, заставить плясать камни. Стоя въ магическомъ ореолѣ истиннаго и цѣннаго, мы созерцаемъ лишь смерть вокругъ этого ореола; передъ нами—мертвыя вещи. Давая имена дорогимъ мертвецамъ, мы воскрешаемъ ихъ къ жизни; свѣтъ, брызнувшій съ верхняго треугольника пирамиды, начинаетъ пронизывать то, что внизу;

все, умерщвленное нами въ познанiи и творчествѣ, вызывается къ жизни въ Символѣ.

Теперь, какъ маги, мы спускаемся внизъ по пирамидѣ, и тамъ, гдѣ ступаемъ мы, возвращается право — познанiю быть познанiемъ; возвращается право—творчеству быть творчествомъ.

Мертвая пирамида становится пирамидой живой; знанiе жизни, умѣнiе воскресить носитъ въ себѣ посвященный въ третью ступень.

Нисходя въ область теософiи, мы даемъ ей право устанавливать параллель между эмблемами метафизики и символами творчества; тѣ и другiя эмблемы—эмблемы цѣннаго[26]).

Нисходя въ область метафизики, мы освѣщаемъ всѣ виды метафизическихъ единствъ; мы требуемъ лишь одного: метафизическое единство должно правильно выводить норму познанiя и норму этики, ибо оно—мостъ, аллегорически соединяющiй норму теоретическаго познанiя съ нормой познанiя этическаго; вокругъ этихъ нормъ и этого единства орiентируемъ мы метафизику; такъ рождается въ насъ увѣренность, что возможна нѣкая единая метафизика, предопредѣляющая какъ наше познанiе, такъ и наше поведенiе.

Нисходя далѣе въ область гносеологiи, мы видимъ, что символическое единство, давъ эмблему этого единства для метафизики, выводитъ новую эмблему для гносеологiи; эмблемой цѣнности въ теорiи знанiя становится норма познанiя, распадаясь то въ формахъ познанiя, то въ формахъ морали; норма познанiя въ теорiи знанiя становится единствомъ, соединяющимъ теоретическiй и практическiй разумъ. И потому-то всѣ виды существующихъ гносеологическихъ построенiй съ точки зрѣнiя теорiи цѣнностей должны быть орiентированы вокругъ схемы, указанной нами въ чертежѣ I-мъ; такою схемой должна служить норма познанiя, предопредѣляющая какъ познавательныя категорiи, такъ и категорiи морали.

Нисходя далѣе въ область психологiи, мы видимъ, что символическое единство, давъ эмблемы этого единства для метафизики и гносеологiи, строитъ новую эмблему для психологiи; эмблемой цѣнности въ психологiи есть познавательная форма, объединяющая психическое и физическое (внут-

реннее и внѣшнее) въ понятіи объ имманентномъ бытіи; психологическое единство распадается на физическое истолкованіе психическихъ факторовъ и на внутреннее истолкованіе физическихъ обнаруженій организма; психофизическій монизмъ приближается къ нашей психологической схемѣ, которая, какъ и всѣ наши схемы, есть тріада (форма познанія, психическое, физическое); но психофизическій монизмъ есть постулатъ параллелизма; мы освѣщаемъ здѣсь право психологіи стать психофизикой. Всѣ виды психологическихъ построеній, съ точки зрѣнія теоріи цѣнностей, должны быть выведены изъ единства и оріентированы вокругъ психологической схемы.

Нисходя далѣе въ область точной науки, мы видимъ, что символическое единство, давъ эмблемы этого единства для метафизики, гносеологіи, психологіи, выводитъ новую эмблему для механики; эмблемой цѣнности въ области точныхъ наукъ есть принципъ физическаго истолкованія природы, объединяющій число, какъ схему измѣренія (времени), съ физіологическимъ процессомъ жизни; и поэтому схемой точной науки является разсмотрѣніе процессовъ жизни посредствомъ измѣренія ихъ во времени въ физическихъ (или механическихъ) терминахъ. Всѣ виды точныхъ наукъ (ботаника, зоологія, физіологія) опредѣлимы ихъ зависимостью отъ физическихъ и математическихъ константъ.

Каждая эмблема, выведенная изъ цѣнности, предстаетъ намъ въ видѣ тріадической схемы, какъ то изображено на чертежѣ I-мъ.

Теорія символизма, опредѣливъ мѣсто единства (какъ Символа), должна дедуцировать изъ этого единства рядъ эмблематическихъ дисциплинъ; въ предѣлахъ каждой изъ дисциплинъ даются условные выводы относительно смысла и цѣнности бытія.

Точно такъ же нисходимъ мы и по лѣстницѣ творчествъ и видимъ, что символическое единство въ теургичествомъ творчествѣ являетъ Ликъ самого божества; Символъ даетъ свою эмблему въ Ликѣ и Имени Бога Живого; въ теургіи этотъ Ликъ есть эмблема цѣнности. Сообразно съ тріадностью всякой схемы Ликъ является единствомъ, предопредѣляющимъ

и норму поведенія, и женственную стихію религіознаго творчества; эта стихія символизируется въ образѣ Вѣчной Женственности, Софіи или Церкви Небесной; всѣ виды теургическаго творчества должны быть оріентированы познаніемъ въ теургической схемѣ и разсмотрѣны въ отношеніи ихъ къ символамъ Софіи и Логоса[27]). Такъ видимъ мы, что со стороны познанія имѣется возможность говорить о нормахъ теургическаго творчества; мы не должны однако забывать, что здѣсь говоримъ мы на языкѣ эмблемъ.

Нисходя далѣе въ область религіи, мы видимъ, что символическое единство, давъ эмблему этого единства теургіи, выводитъ новую эмблему—и на этотъ разъ эмблему религіозную; этой эмблемой является образъ Софіи - Премудрости, какъ начала, соединяющаго человѣка къ единствамъ; эмблемой цѣнности въ религіи становится церковь, какъ связь вѣрующихъ (Церковь есть какъ бы образъ Софіи Премудрой); но и это единство является намъ, какъ двоица, распадаясь на содержаніе нашихъ моральныхъ переживаній и форму религіозныхъ символизацій; всѣ религіи могутъ быть оріентированы въ ихъ отношеніи къ религіозному единству; схемой такого оріентированіе можетъ служить отношеніе переживаній и символизацій другъ къ другу и къ обусловливающему единству; тріадность схемы сама собой рождаетъ представленіе о тройственномъ началѣ божества, гдѣ Отцомъ является единство, Сыномъ—форма обнаруженія единства, а Духомъ—содержаніе религіозныхъ формъ.

Нисходя далѣе въ область эстетики, мы видимъ, что символическое единство, давъ эмблему свою въ теургіи и религіи, строитъ новую эмблему для эстетическаго творчества; опредѣляя это творчество со стороны высшаго творчества, мы видимъ, что религіозный Символъ Сына отображается въ эстетическомъ творчествѣ въ образѣ то Аполлона (форма образа), то Діониса (содержаніе образа); образъ же Софіи - Премудрости отражается въ видѣ Музы; отношеніе Музы къ Аполлону въ эстетикѣ есть отношеніе женственной стихіи теургическаго творчества (Софіи) къ мужскому (Лику Логоса); опредѣляя эмблему эстетическаго творчества со стороны познанія, мы неизбѣжно дедуцируемъ эту эмблему, какъ

единство формъ символизацій. Форма символизацій есть эмблема цѣнности въ эстетическомъ творчествѣ; но она же является, какъ двоица, распадаясь въ художественномъ образѣ, какъ его форма и какъ его содержаніе; единство формы и содержанія образа есть схема построеній всякихъ эстетикъ; эти эстетики мы должны оріентировать вокругъ схемы, какъ вокругъ нормы эстетическаго построенія.

Далѣе, нисходя къ содержанію образовъ, плѣняющихъ насъ въ искусствѣ, мы видимъ, что символическое единство, давъ эмблемы свои въ теургіи, религіи и искусствѣ, новую выводитъ эмблему для примитивнаго творчества; содержаніе образовъ есть единство мірового хаоса и музыкальной стихіи души; оно распадается въ двоицу—на духъ музыки и на безо́бразный хаосъ насъ окружающаго бытія; образъ ложится надъ бездной хаоса, закрывая его отъ насъ какъ бы щитомъ; но содержаніемъ своимъ онъ сростается съ хаосомъ; такъ опредѣлимо примитивное творчество со стороны болѣе высокаго творчества—эстетическаго; со стороны же познанія оно опредѣлимо, какъ законъ, управляющій источниками всяческихъ творчествъ; глухіе физіологическіе процессы, управляемые ритмомъ кровообращенія, вызываютъ въ насъ стремленіе къ дѣятельности; и этотъ темпъ нашей крови мы переносимъ на творчество образовъ[28]. Содержаніе образа есть эмблема цѣнности въ примитивномъ символизмѣ.

Такъ освѣщаемъ мы въ свѣтѣ цѣнности пирамиду воздвигнутыхъ познаній и творчествъ; въ углахъ основаній пирамиды ложится хаосъ и управляющее имъ число; въ числѣ и въ хаосѣ разорвано бѣдное наше бытіе; и только символическое единство бытію возвращаетъ и цѣнность, и смыслъ; преображается бытіе—возносится бытіе.

Теперь разсмотримъ бѣгло описанную пирамиду эмблемъ: графическое положеніе тріадъ въ ней предустановлено единствомъ; называя единство именемъ безусловнымъ, мы превращаемъ всѣ виды познаній и всѣ виды творчествъ въ эмблематику чистаго смысла; всякій разъ, какъ только въ предѣлахъ любой тріады мы начинаемъ обосновывать нашу жизнь, мы получаемъ рядъ условныхъ понятій и рядъ условныхъ творчествъ: но въ силу слабости нашего познанія условныя

понятія о познаніи и творчествѣ мы разсматриваемъ, какъ дѣйствительныя.

И оттого-то въ предѣлахъ нашихъ познаній всякій разъ единство превращаемъ мы въ Символъ.

Первое опредѣленіе единства есть опредѣленіе его, какъ Символа.

Эмблематика чистаго смысла такимъ образомъ распадается на три части: въ первой части выводится теоретическое мѣсто для понятія, которое должно лечь въ основу системы эмблемъ; во второй дедуцируются сами эмблемы, независимо отъ путей, по которымъ мы восходили; и только потомъ уже, въ третьей части, мы можемъ систематизировать всѣ эмблематическія мѣста познаній и творчествъ въ любой дисциплинѣ. Мы можемъ дать систему творческихъ цѣнностей въ методахъ механическаго міропониманія: нетрудно видѣть, что теургическое, религіозное, эстетическое и примитивное творчество въ предѣлахъ механическаго міропониманія приметъ видъ взаимнаго превращенія различнаго рода энергій. Мы можемъ дать систему творческихъ цѣнностей въ предѣлахъ психологій: нетрудно видѣть, что мы получимъ въ итогѣ классификацію и соотношеніе творческихъ переживаній. Мы можемъ дать системѣ творческихъ цѣнностей гносеологическое обоснованіе: нетрудно видѣть, что въ итогѣ получимъ мы ученіе о формахъ и нормахъ творчества. Мы можемъ дать систему творческихъ цѣнностей въ предѣлахъ метафизики: нетрудно видѣть, что такая система приметъ видъ ученія о метафизическихъ сущностяхъ, предопредѣляющихъ творчества: таково, напримѣръ, ученіе Шопенгауэра объ идеяхъ въ искусствѣ. Наконецъ, мы можемъ дать систему творческихъ цѣнностей, исходя изъ самого понятія о цѣнномъ: нетрудно видѣть, что такая система и будетъ эмблематикой чистаго смысла, т.-е. теоріей символизма.

И обратно.

Мы можемъ дать систему познавательныхъ цѣнностей въ образахъ примитивнаго символизма: нетрудно видѣть, что въ результатѣ получимъ мы космологіи и онтологіи, гдѣ метафизика, гносеологія, психологія и механика примутъ миѳологическіе образы: такова философія древнихъ грековъ, напримѣръ, въ школѣ физиковъ. Мы можемъ дать систему позна-

вательныхъ цѣнностей въ образахъ эстетическаго творчества; нетрудно видѣть, что самыя построенія метафизики, знанія, психологіи получатъ свое объясненіе, какъ эстетическіе феномены познанія; міръ предстанетъ предъ нами, какъ эстетическій феноменъ: такова, напримѣръ, теорія Ницше о культурѣ Греціи, какъ продуктѣ сліянія двухъ творческихъ силъ. Мы можемъ дать систему познавательныхъ цѣнностей въ терминахъ религіознаго символизма: нетрудно видѣть въ итогѣ нашей работы всѣ виды гностицизма и всѣ виды схоластики: этимъ гностицизмомъ окрашенъ александрійскій періодъ греческой культуры; и этой схоластикой полны средніе вѣка. Мы можемъ далѣе систематизировать познавательныя цѣнности въ образахъ теургическаго творчества, и вотъ передъ нами — различнаго рода магіи, каббалистика, алхимія, астрологія. Мы можемъ, наконецъ, дать систему познавательныхъ цѣнностей, исходя изъ самого понятія о цѣнности: нетрудно видѣть, что такая система и будетъ системой символизма.

Теорія символизма утверждаетъ всѣ виды цѣнностей: она только требуетъ строгой оріентировки. Эмблемы цѣнности въ предѣлахъ любой тріады не должны оспаривать эмблемы все тѣхъ же цѣнностей въ предѣлахъ каждой изъ слѣдующихъ тріадъ; эмблемы же не должны выноситься изъ предѣловъ схемы. Степень цѣнностей опредѣляется положеніемъ тріады относительно основной тріады, т. е. верхняго треугольника.

§ 17.

Современная гносеологія вплотную подходитъ къ проблемамъ, рѣшеніе которыхъ есть точка отправленія въ построеніи теоріи символизма.

Въ представленіи бытія, какъ формы сужденія, въ утвержденіи, что любое сужденіе осуществимо не какъ истинное, но какъ должное, въ совпаденіи истины съ долженствованіемъ и цѣнностью мы уже покидаемъ строгую почву гносеологическаго анализа; теорія знанія сближается здѣсь съ метафизикой единства.

Остановимся на характерѣ сужденія: „Истинное есть цѣнное“.

Фрейбургская школа философіи объединяетъ этимъ сужденіемъ собственно два сужденія:

„Истинное есть должное.“

„Должное есть цѣнное.“

Откуда слѣдуетъ:

„Истинное есть цѣнное.“

Насъ озабочиваетъ рядъ вопросовъ, на которые фрейбургская школа не даетъ отвѣта [29]).

Во-первыхъ, гдѣ въ приведенномъ сужденіи субъектъ и гдѣ предикатъ? Сужденіе можетъ быть прочитано и наоборотъ: цѣнное есть истинное.

Во-вторыхъ, есть ли приведенное сужденіе, сужденіе синтетическое или сужденіе аналитическое въ Кантовскомъ смыслѣ, т.-е. относится ли сказуемое къ подлежащему, какъ нѣчто, въ немъ заключающееся, или оно находится внѣ понятія подлежащаго?

Въ-третьихъ, если сужденіе „истинное есть цѣнное“—сужденіе аналитическое, то является ли понятіе объ истинномъ понятіемъ субъекта, такъ что предикатъ уже содержится въ немъ, или обратно: является ли понятіемъ предиката цѣнность, а истина уже выводится изъ нея? Въ первомъ случаѣ цѣнность есть одинъ изъ аттрибутовъ истинности; во второмъ случаѣ истинность есть лишь аттрибутъ цѣнности.

Наконецъ, въ-четвертыхъ, сужденіе „истинное есть цѣнное“ можетъ быть составлено и такъ: „должное есть цѣнное“; оно же можетъ принять видъ: „истинное есть должное“. Какъ относятся другъ къ другу содержанія трехъ эти сужденій? Кромѣ того, мы знаемъ, что долженствованіе есть норма сужденій; сужденіе „истинное есть должное“ является сужденіемъ, утверждающимъ самое долженствованіе; содержаніе этого сужденія заключается лишь въ утвержденіи нормы всякихъ иныхъ утвержденій. Содержаніемъ даннаго сужденія является самая норма сужденій въ категоріи данности; получается странная картина. Нѣкоторый гносеологическій prius („да“) всякой данности подводится подъ данность („есть“); норма данности становится лишь трансцендентальной формой; категорія „есть“ не можетъ

прилагаться къ нормѣ (долженствованію); а она въ данномъ сужденіи прилагается.

Здѣсь должны мы замѣтить, что сужденіе утвержденія самой нормы утвержденій не можетъ носить строго гносеологичесаго характера; здѣсь трансцендентная норма посредствомъ категоріи данности („есть") необходимо утверждается, какъ нѣчто существующее: мы можемъ мыслить трансцендентную норму лишь какъ метафизическую реальность. Долженствованіе превращается въ этомъ сужденіи въ метафизическое единство. „Истинное есть должное", независимо отъ того, гдѣ субъектъ и гдѣ предикатъ сужденія, превращается въ утвержденіе существованія: истинное—есть, должное—есть. Вотъ что мы мыслимъ, когда утверждаемъ „истинное есть должное". На основаніи тѣхъ же сужденій мы должны утверждать и относительно цѣнности: „цѣнное—есть". Независимо отъ характера сужденія (аналитическое оно, или синтетическое) мы утверждаемъ его, какъ сужденіе существованія. Отсюда слѣдуетъ крайне важный выводъ относительно всякихъ гносеологическихъ сужденій: всякое гносеологическое сужденіе предстаетъ нашему познанію, какъ сужденіе метафизическое; особенностью же метафизическихъ сужденій является ихъ онтологическій характеръ; признавая онтологическую проблему недоказуемой при помощи теоріи знанія, мы въ сущности само наше познаніе надѣляемъ бытіемъ: познаніе есть уже онтологія.

Первое гносеологическое возраженіе, которое мнѣ предъявятъ, будетъ такого: нормой сужденія, утверждающаго существованіе долженствованія, останется норма долженствованія. И съ гносеологической точки зрѣнія возражатели будутъ правы; но необходимость утверждать основныя гносеологическія сужденія въ метафизической формѣ является prius'омъ всякаго гносеологическаго анализа.

Или мы должны отказаться отъ составленія гносеологическихъ сужденій, или, составляя эти сужденія, мы самыя нормы содержаній утверждаемъ въ формѣ содержаній сознанія.

Изгоняя изъ слова всяческій психологизмъ, мы самое слово надѣляемъ sui generis бытіемъ; слово становится Логосомъ; самая логическая дѣятельность есть sui generis онто-

логія; всѣ попытки теоріи знанія отрѣшиться отъ всяческаго содержанія сводятся къ тому, что ея формы становятся содержаніями при попыткахъ выразить ихъ членораздѣльно (т.-е. при помощи сужденій); тутъ эмблематизмъ гносеологическихъ понятій особенно бросается намъ въ глаза. На этомъ-то основаніи мы утверждаемъ теорію знанія, какъ метафизику, т.-е. признаемъ онтологическій ея характеръ.

Не возвращаемся ли мы къ психологизму? Не принуждены ли мы самую теорію знанія выводить изъ содержаній, какъ того хочетъ Липпсъ, Штумпфъ и другіе?

На этомъ вопросѣ стоитъ остановиться.

Когда мы употребляемъ термины „психологизмъ", „психологическій", мы должны твердо условиться разумѣть подъ этими терминами опредѣленный, разъ навсегда условленный смыслъ; иначе не имѣютъ никакого смысла всяческія опредѣленія терминовъ. Мы должны разобраться, разумѣемъ ли мы подъ психологіей науку, изучающую процессы душевной жизни, разумѣемъ ли просто науку о душѣ, или разумѣемъ описаніе нашей душевной жизни въ терминахъ символическихъ.

Если подъ психологіей мы разумѣемъ науку, изучающую процессы душевной жизни, то, во-первыхъ, форма психологическихъ изысканій есть форма методологическая, а методологическія формы знанія предопредѣляются связью ихъ; гносеологія, выводя самыя эти формы изъ данной намъ познавательной дѣятельности, разъ навсегда ограничиваетъ область научно-психологическихъ методовъ; и если теорія знанія приводитъ насъ къ мысли о томъ, что самыя ея выводы предопредѣлены содержаніемъ сужденій о гносеологическихъ понятіяхъ, это не значитъ, будто такое содержаніе есть содержаніе психологическаго опыта, какъ опыта научнаго. Во-вторыхъ, если бы это и было такъ, понятіе о процессѣ душевной жизни привело бы насъ къ необходимости установить понятіе о процессѣ, какъ терминъ; въ послѣднемъ случаѣ или понятіе о процессѣ становится образной аллигоріей неразложимаго въ наукѣ единства переживанія, или понятіе о процессѣ принимаетъ видъ формулы; въ формулу эту входитъ между прочимъ понятіе о работѣ и силѣ; а

послѣднее понятіе черезъ понятіе о дѣятельности приводитъ насъ къ причинности, какъ динамическому основоположенію (въ Кантовскомъ смыслѣ); въ послѣднемъ случаѣ мы опять благополучно причаливаемъ къ теоріи знанія; ставъ на точку зрѣнія гносеологіи, мы приходимъ къ психологіи; приводя въ отчетливость психологическія понятія, мы приходимъ вновь къ ея гносеологическимъ предпосылкамъ.

Если подъ психологіей хотимъ разумѣть мы науку о душѣ, то вѣдь всякая метафизика есть въ то же время и наука о душѣ; съ другой стороны, душа и наука понятія противорѣчивыя; съ понятіемъ о душѣ мы связываемъ данность психическаго содержанія, переживаемаго, какъ „я“; съ понятіемъ о наукѣ мы связываемъ данность пріема изслѣдованія; пріемъ знанія есть данность, несоизмѣримая съ психическимъ содержаніемъ; кромѣ того самый терминъ „психологическій“ мы подмѣняемъ терминомъ „психическій“; психологія, какъ она развивалась въ XIX столѣтіи, окажется тогда несуществующей наукой; смыслъ работъ Локка, Юма, Гербарта, Бенеке, Фехнера, Бэна, Вундта и другихъ однимъ росчеркомъ пера мы сводимъ къ нулю.

Если же подъ психологіей мы разумѣемъ описаніе содержаній, то описаніе это носитъ чисто символическій характеръ; „Содержанія сознанія“, говоритъ Липпсъ, „не могутъ быть опредѣлены; вмѣсто нихъ можно употреблять лишь иныя выраженія. Содержанія сознанія — это то, что я непосредственно открываю или переживаю, что для меня непосредственно налично, что предносится мнѣ; это — образы, имѣющіеся у меня“. Липпсъ различаетъ три рода познанія: познаніе о вещахъ, имѣющее источникомъ чувственное воспріятіе; познанія о „я“, т.-е. внутреннее воспріятіе этого „я“; познаніе о другихъ. Но гдѣ же единство психологіи, какъ науки, въ изученіи процессовъ трехъ несоизмѣримыхъ познаній? Психологія такого рода распадается; психологія чувственнаго воспріятія неминуемо превращается въ теорію ассоціацій, т.-е. подлежитъ тѣмъ же упрекамъ; психологія второго рода есть своего рода мистика, гдѣ критеріемъ простоты и неразложимости берется „я“, т.-е.

нѣчто подлежащее въ психологіи опредѣленію, какъ сложность; психологія третьяго рода есть ученіе о воспріятіи другихъ „я“; тутъ развиваетъ Липпсъ свою теорію „вчувствованія“ (Einfühlung); но теорія вчувствованія есть своего рода теорія символизма. „Психологія“ Липпса есть замѣчательное произведеніе—но это не „Psychologie“, а „Einfühlung's Lehre“; если мистику и символизмъ Липпса назвать психологіей, то рушится психологія въ томъ смыслѣ, въ какомъ мы считаемъ эту дисциплину, какъ дисциплину научную; психологія становится не логіей, а интуиціей. Мы признаемъ точку зрѣнія Липпса замѣчательной; но эта точка зрѣнія предполагаетъ циклъ теоріи знанія завершеннымъ, о чемъ еще рано говорить. Наконецъ, точка зрѣнія Липпса въ отличіе отъ опытной психологіи, понимаемой какъ наука, есть точка зрѣнія мистическаго реализма.

Всѣ три типа пониманія психологіи не подходятъ къ той точкѣ зрѣнія, на которую становимся мы, утверждая зависимость гносеологіи отъ содержанія основныхъ гносеологическихъ сужденій.

Скорѣе можемъ мы назвать эту точку зрѣнія гносеологической метафизикой; она отличается отъ всякой иной метафизики; содержаніемъ ея становятся основныя гносеологическія сужденія, формой—принципъ цѣлесообразности, а выводомъ—признаніе за логическимъ сужденіемъ характера онтологическаго бытія.

§ 18.

Въ предыдущемъ параграфѣ установили мы одно важное положеніе: основныя гносеологическія понятія возможны подъ условіемъ ихъ существованія.

„Истинное—есть.“

„Должное—есть.“

„Цѣнное—есть.“

Связью между этими понятіями оказалась категорія данности; но метафизическое условіе ея есть существующее единство; когда мы говоримъ „существующее“, мы разумѣемъ нѣкое невообразимое бытіе; въ этомъ смыслѣ и утверждаемъ мы, что единое есть Символъ.

Это символическое бытіе, отображаемое въ теоріи знанія, какъ категорическій императивъ сужденія („Да — есть, будетъ, было")—метафизическая связь трехъ формъ утвержденія данностей, какъ истинныхъ (познаніе), должныхъ (этика), цѣнныхъ (творчество).

Три названныхъ понятія находятся во взаимномъ соподчиненіи; чтобы установить характеръ этого соподчиненія слѣдуетъ выяснить, въ какомъ отношеніи понятіе о должномъ и истинномъ находится къ понятію о цѣнномъ.

Истинность сужденія есть критерій всякой его теоретической значимости; долженствованіе оказывается нормой истинности; сужденіе „истинное есть должное" есть сужденіе синтетическое; сужденіе „должное есть истинное", наоборотъ, есть сужденіе аналитическое, потому что въ понятіи о долженствованіи уже содержится понятіе объ истинности долженствованія; намъ остается рѣшить, какъ быть съ сужденіемъ: „должное есть цѣнное".

Если бы познаніе не носило характера эмблематики и только эмблематики, мы оставались бы въ недоумѣніи относительно разбираемаго сужденія; но мы видѣли, что приматомъ образованія основныхъ гносеологическихъ сужденій является утвержденія этихъ сужденій, какъ сужденій онтологическихъ; гносеологическое сужденіе здѣсь утверждается, какъ метафизическая (т.-е. эмблематическая) реальность; самое же утвержденіе гносеологическаго сужденія, какъ сущаго, не можетъ быть отожествлено съ утвержденіемъ всяческихъ сужденій, какъ должныхъ; символическое бытіе сужденія утверждаетъ сужденіе, какъ должное; цѣнность сужденія въ его бытіи, а не въ его долженствованіи. Повторяю: бытіе сужденія есть бытіе трансцендентное; евангельскій текстъ выражаетъ образную сущность такого бытія: „Въ началѣ было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Богъ". Бытіе сужденія въ символѣ называемъ мы его цѣнностью.

Теперь понятно, что сужденіе „должное есть цѣнное" принимаетъ слѣдующій видъ: „цѣнное есть должное", т.-е. цѣнность есть субъектъ сужденія, а долженствованіе—его предикатъ. При обратномъ чтеніи данное сужденіе есть сужденіе синтетическое.

Онтологія основныхъ гносеологическихъ сужденій принимаетъ слѣдующій видъ: есть только цѣнность сужденій, проявляющаяся въ долженствованіи и истинности; долженствованіе, истинность суть аттрибуты цѣнности. Мы имѣемъ слѣдующую іерархію основныхъ сужденій гносеологической метафизики:

Символъ есть единое.

Единое есть цѣнность.

Цѣнность есть долженствованіе.

Долженствованіе есть истинность.—

Сужденіе первое ложится въ основу гносеологической метафизики.

Сужденіе второе является условіемъ данности этой метафизики.

Сужденіе третье полагаетъ эту метафизику въ основу теоріи знанія.

Сужденіе четвертое есть основное гносеологическое сужденіе.

Всѣ четыре сужденія суть сужденія аналитическія: припоминая ходъ образованія понятія о Символѣ, мы должны заключить, что понятіе о единствѣ уже содержится въ Символѣ; понятіе о цѣнности содержится въ понятіи о символическомъ единствѣ, когда мы надѣляемъ это понятіе бытіемъ въ силу ограниченности познанія; понятіе о долженствованіи уже содержится въ понятіи цѣнности; истинна содержится въ долженствованіи.

Наоборотъ, въ процессѣ образованія понятій эти сужденія являются синтетическими.

§ 19.

Отрѣшаясь отъ всяческаго психологизма, какъ содержанія сужденія, мы приходимъ къ необходимости утверждать за формою сужденій нѣчто, эквивалентное ихъ бытію; трансцендентальная логика въ этомъ моментѣ ея разсмотрѣнія является намъ, какъ нѣкоторый организмъ, творящій самое бытіе; говоря „организмъ“, мы переносимъ на логику нѣчто, извѣстное намъ въ мірѣ бытія; мы откровенно строимъ эмблему, но безъ эмблемъ познанію не обойтись никогда; познаніе пріобрѣтаетъ (оно само въ себѣ) замкнутый смыслъ; оно—

Логосъ. Содержаніе сужденій, какъ и содержаніе нашего бытія, объединяется категоріей данности; это—эѳирная пневма стоиковъ; а самая форма сужденій есть Гераклитовскій Логосъ—законъ всѣхъ вещей, одушевляющій міръ и тожественный съ міромъ въ своемъ содержаніи (бытіе, какъ форма сужденій); въ современной теоріи знанія при метафизическомъ пониманіи ея задачъ должны воскреснуть черты стоицизма; въ телеологіи фрейбургской школы философіи мы узнаемъ ученіе о стоической цѣлесообразности вещей; эта цѣлесообразность, по кн. С. Н. Трубецкому, „вытекаетъ изъ идеи универсальнаго Логоса и развивается стоиками въ связи съ традиціями аттической философіи".

Идея о символическомъ единствѣ, распадающемся на двойственность, въ пиѳагорействѣ выразилась въ ученіи о двухъ началахъ міра — единицѣ, какъ дѣйствующей причинѣ, и двоицѣ, какъ началѣ, матеріи; существа суть произведенія единицы и двоицы; такъ метафизика единства подмѣняется метафизикой чиселъ; единица иногда приравнивается къ монадѣ: „Линія является истеченіемъ точки, плоскость—истеченіемъ линіи, тѣло—истеченіемъ плоскости". И далѣе: „Единица символизуетъ точку, двоица—двѣ точки, а слѣдственно и линію между ними".

Этотъ эмблематизмъ соединяется съ символами народной религіи; орфическіе гимны непроизвольно выражаютъ сліяніе чертъ философіи стоиковъ, пиѳагорейцевъ и Гераклита съ символами религіи; совершенно вѣрно замѣчаетъ проф. Новосадскій, что основы аллегорическаго представленія о божествахъ тѣмъ не менѣе не сходны у орфиковъ и стоиковъ; стоики приводили божества къ силамъ отвлеченнымъ (эмблематизмъ понятій ложился въ основу образа); орфики же разсматривали эти силы, какъ проявленія божества (образъ символизаціи ложился въ основу логической эмблемы). Въ обоготвореніи же матеріи, какъ символа, сходился и орфизмъ, и стоицизмъ. Тутъ мы имѣемъ наглядный случай, въ которомъ отчетливо отразилась гетерономность познанія и творчества; творчество жизни въ мистеріяхъ есть prius всяческаго познанія (орфики); міровой разумъ, какъ источникъ познанія, есть prius

всякаго творчества (стоики); исходная же точка обѣихъ школъ (стоиковъ и орфиковъ)—одна; бытіе, какъ символъ познанія (стоики); бытіе, какъ символъ творчества (орфики).

Мы отчетливо понимаемъ процессъ возникновенія метафизики Логоса изъ потребности преодолѣть антиномію познанія; эта метафизика видимо завершаетъ проблему познанія; утверждая норму (да), категорію данности (есть) и трансцендентальныя формы, какъ конститутивныя формы познанія, фрейбургская школа неминуемо переходитъ въ метафизическое ученіе о Логосѣ.

Но какъ возникаетъ метафизика творчества, приводящая въ дѣятельность самый логическій образъ (Логосъ)?

Для рѣшенія этого вопроса возвратимся къ Риккерту.

Конститутивныя формы познанія противополагаетъ онъ методологическимъ. Методологическая форма есть общая форма логической дѣятельности; анализъ методологическихъ формъ относится къ задачамъ общей логики; общая логика далѣе разсматриваетъ способы примѣненія логическихъ формъ къ частнымъ наукамъ; спеціальная форма сужденія зависитъ отъ того, подъ какой категоріей (въ Кантовскомъ смыслѣ) мыслится данное содержаніе (оперируя съ категоріей количества, мы приходимъ къ числу).

Съ одной стороны, передъ нами ряды научныхъ методъ: эти ряды оканчиваются внѣ-опытнымъ постулатомъ ряда; всякій такой постулатъ подводится къ условію опытнаго ряда; всякій такой постулатъ, обработанный логикой, можетъ явиться и какъ продуктъ чистой дѣятельности разсудка; категоріи разсудка и суть формы методологическія, т.-е. общія формы познанія; онѣ — правила научнаго опыта; но опытъ и дѣятельность разсудка не подлежатъ выведенію; то и другое— данности. Опытъ не можетъ быть данъ безъ обусловливающей его категоріи; условіе опыта дано для опыта; въ томъ и другомъ случаѣ мы встрѣчаемся съ данностью.

Конститутивныя формы познанія суть формы самой этой данности; и если методологическая форма есть общая форма, то конститутивная форма, т.-е. форма данности, наоборотъ, есть форма „общаго"; но она же есть форма „индивидуальнаго". „Индивидуальное" и „общее" подводится подъ одну категорію: то и другое дано.

Какъ же дано намъ всеобщее и индивидуальное?

Оно дано при помощи нормы (утвержденія), категоріи и формы.

Область теоріи знанія есть прежде всего область выведенія конститутивныхъ формъ; область науки есть область примѣненія формъ методологическихъ.

Въ теоріи знанія всякое методическое содержаніе выводится изъ формы (методы); наоборотъ, отрѣшаясь отъ всякой научной методы въ выведеніи конститутивныхъ формъ, мы содержаніе этихъ формъ разсматриваемъ, какъ ихъ имманентное бытіе; „общее“ и „индивидуальное“ является намъ не какъ формы, а какъ содержанія. Міръ бытія есть міръ содержаній; содержаній столько, сколько формъ; форма берется тутъ, какъ образъ; образъ смѣняется образомъ; мы переживаемъ образы, какъ нѣчто ирраціональное, неразложимое.

Имманентное бытіе, какъ хаосъ, противопоставлено конститутивнымъ формамъ познанія; эти формы такъ же утверждаютъ хаосъ въ данности, какъ утверждаютъ онѣ и методическія формы наукъ; форма образа и форма метода, выводящаго содержаніе образа, теперь независимы другъ отъ друга. Падаетъ цѣнность научнаго мышленія; міръ образовъ, какъ хаосъ, прилипаетъ къ нашимъ глазамъ.

Методологическія формы познанія являются мостомъ между содержаніемъ познанія и его конститутивной формой; восходя къ этимъ формамъ, познаніе выводитъ ихъ изъ себя; познаніе оказывается вещью въ себѣ; мостъ между нимъ и міромъ содержаній рушится; содержаніе становится вещью въ себѣ.

Методологическія формы познанія суть производныя между содержаніемъ познанія и его нормой. Норма и содержанія суть „вещи въ себѣ“; какъ только выяснится производный характеръ научнаго знанія, познаніе становится Логосомъ; содержанія же, не обработанныя въ методическихъ формахъ, являются множественностью индивидуальныхъ сущностей; содержанія, противопоставленныя нормѣ, суть хаосъ сущностей, пока мы содержанія эти не пережили; какъ скоро мы ихъ начинаемъ переживать, намъ кажется, будто міръ полонъ „боговъ, демоновъ и душъ“; переживаемый хаосъ уже

перестаетъ быть хаосомъ; переживая, мы какъ бы пропускаемъ эти содержанія сквозь себя; мы становимся образомъ Логоса, организующаго хаосъ; мы даемъ хаосу индивидуальный порядокъ; этотъ порядокъ вовсе не есть порядокъ логическій; это—порядокъ теченія въ насъ переживаемыхъ содержаній; гносеологическое познаніе тутъ какъ бы въ насъ погасаетъ; мы познаемъ, переживая; это познаніе—не познаніе; оно—творчество. И первый актъ творчества есть наименованіе содержаній; именуя содержанія, мы превращаемъ ихъ въ вещи; именуя вещи, мы безформенность хаоса содержаній претворяемъ въ рядъ образовъ; мы объединяемъ образы эти въ одно цѣлое; цѣлостностью образовъ является наше „я“; наше „я“ вызываетъ изъ хаоса боговъ; богъ—это скрытый отъ меня корень моего „я,“ заставляющій меня воздвигать и пирамиду символовъ, и символическій образъ меня самого въ образѣ и подобіи человѣка, поднимающагося къ вершинѣ пирамиды; „для чего“ здѣсь еще отсутствуетъ.

Эта творческая дѣятельность въ первыхъ стадіяхъ своихъ есть фетишизмъ: всѣ содержанія суть вещи въ себѣ; онѣ рвутся мнѣ въ душу; какъ вещи въ себѣ, содержанія суть души; наименованіе содержаній, какъ душъ, первый актъ моего творчества; переживая первое содержаніе, я говорю: „Я—есмь“; переживая рядъ содержаній, я говорю: „Есть Богъ“; такъ говоря, я творю миѳъ; изъ миѳа рождается исторія; первое лицезрѣніе хаоса есть время; созерцаніе содержаній, какъ вещей въ себѣ, есть пространство; вотъ почему въ логическомъ распорядкѣ это первое созерцаніе отображается какъ послѣдовательность; а второе созерцаніе есть положеніе содержаній; пространство—положеніе содержаній; все это—стадіи паденія въ бездну хаоса, противопоставленную нормѣ познанія, какъ Логоса; все это—стадіи паденія познанія въ творчество; первое переживаніе познанія, первое его содержаніе въ творчествѣ есть созданіе „я“; „я—есмь“—безсознательный лепетъ новорожденнаго; переживая ряды содержаній, я вижу порядокъ въ теченіи ихъ; всѣ содержанія, проходя чрезъ меня, какъ положенія въ послѣдовательности, становятся содержаніемъ, продиктованнымъ дѣтскому моему „я“ какимъ-то инымъ „я“; я говорю:

„Есть—Богъ“. Міръ для меня сказка; дѣтское „я“, подчиняясь невѣдомому велѣнію, творитъ миѳологію; появляется міръ; появляется его исторія; такъ создается творчествомъ міръ. Теогонія рождаетъ космогонію; „θεός“ является, какъ „κόσμος“. Хаосъ создалъ всѣ виды религій, всѣ виды дѣйствительностей, всѣ виды предметовъ дѣйствительности.

На вершинѣ творчества мое дѣтское „я“ уже вмѣщаетъ въ себѣ кипучее море содержаній. Оно сознаетъ свое творчество; оно становится Логосомъ.

Только съ вершинъ логическаго познанія открывается видъ на хаосъ, дается намъ право переживать хаосъ; хаосъ становится критеріемъ дѣйствительности.

Только въ воронкѣ хаотическаго смерча самый хаосъ становится образомъ и подобіемъ логическаго познанія; познаніе оказывается пронизаннымъ хаосомъ; хаосъ оказывается самой дѣйствительностью познанія.

Отсюда: или все течетъ въ вѣчномъ снѣ и нѣтъ ничего, ни хаоса, ни Логоса, ни познанія, ни творчества; либо хаосъ и Логосъ суть сны дѣйствительности. Но дѣйствительность эта неопредѣлима въ снѣ; образъ сна—цѣльность логической дѣйствительности, предопредѣляющей дѣйствительность бытія; и другой образъ того же сна—цѣльность творчества, рисующаго въ образахъ самую логическую дѣйствительность и этой дѣйствительностью предопредѣляющаго бытіе.

Если это такъ, то дѣйствительность есть только Символъ въ языкѣ нашихъ сновъ.

Метафизически мы подходимъ къ тому же.

Цѣнность предопредѣляетъ истинность; цѣнность условно содержится въ истинѣ; истина—понятіе символическое; она символъ цѣнности; но истина, понятая какъ долженствованіе сужденій, превращаетъ теченіе міра въ теченіе силлогизмовъ; міръ это огромный силлогизмъ; но силлогизмъ не есть цѣнность; чѣмъ должна быть цѣнность?

Долженствованіемъ цѣнность не опредѣлится; цѣнность только то, что она есть; говоря, что она есть, мы утверждаемъ ея существованіе; цѣнность опредѣляетъ бытіе познанія; образомъ цѣнности можетъ быть лишь эмблема; такой эмблемой есть съ одной стороны познаніе; съ другой стороны

бытіемъ является то, что не познаніе; непознаніе—имманентное бытіе; взятое со стороны переживаемыхъ содержаній, оно—творчество. Творчество есть эмблема цѣнности; цѣнность соединяетъ въ себѣ двѣ крайнія эмблемы; какъ соединеніе эмблемъ, она есть Символъ.

Мы не называемъ Символъ именемъ безусловнаго; понятіе о безусловномъ легко подмѣняется понятіемъ объ условіи всяческаго бытія и всяческаго познанія; условіемъ бытія легко подмѣняется творчество; условіе же творчества есть скорѣе эмблема; далѣе, называя Символъ безусловнымъ, мы легко отожествляемъ безусловное съ божествомъ; въ понятіи о Символѣ мы самое божество обусловливаемъ символами.

1) Символъ есть единство.

2) Символъ есть единство эмблемъ.

3) Символъ есть единство эмблемъ творчества и познанія.

4) Символъ есть единство творчества содержаній переживаній.

5) Символъ есть единство творчества содержаній познанія.

6) Символъ есть единство познанія содержаній переживаній.

7) Символъ есть единство познанія въ творчествѣ содержаній этого познанія.

8) Символъ есть единство познанія въ формахъ переживаній.

9) Символъ есть единство познанія въ формахъ познанія.

10) Символъ есть единство творчества въ формахъ переживаній.

11) Символъ есть единство въ творчествѣ познавательныхъ формъ.

12) Символъ есть единство формы и содержанія.

13) Символъ раскрывается въ эмблематическихъ рядахъ познаній и творчествъ.

14) Эти ряды суть эмблемы (символы въ переносномъ смыслѣ).

15) Символъ познается въ эмблемахъ и образныхъ символахъ.

16) Дѣйствительность приближается къ Символу въ процессѣ познавательной или творческой символизаціи.

17) Символъ становится дѣйствительностью въ этомъ процессѣ.

18) Смыслъ познанія и творчества въ Символѣ.

19) Приближаясь къ познанію всяческаго смысла, мы надѣляемъ всяческую форму и всяческое содержаніе символическимъ бытіемъ.

20) Смыслъ нашего бытія раскрывается въ іерархіи символическихъ дисциплинъ познанія и творчества.

21) Система символизма есть эмблематика чистаго смысла.

22) Такая система есть классификація познаній и творчествъ, какъ соподчиненной іерархіи символизацій.

23) Символъ раскрывается въ символизаціяхъ; тамъ онъ и творится, и познается.

Таковы предпосылки всякой теоріи творчества; Символъ есть критерій цѣнности всякой метафизической, теософской и теургической символики.

§ 20.

Мы должны отличать понятіе о Символѣ, какъ предѣлѣ всяческихъ познаній и творчествъ:

1) Отъ самого Символа (Символъ непознаваемъ, несотворимъ, всякое опредѣленіе его условно).

2) Отъ символическаго единства.

3) Отъ нормативнаго понятія о цѣнности.

4) Отъ методологическаго понятія о цѣнности.

5) Отъ образа Символа (Ликъ).

6) Отъ центральныхъ Символовъ религій.

7) Отъ символическихъ образовъ нашихъ переживаній.

8) Отъ художественныхъ символовъ.

Самъ Символъ конечно не символъ; понятіе о Символѣ, какъ и образъ его, суть символы это Символа; по отношенію къ нимъ онъ есть воплощеніе.

Понятіе о символическомъ единствѣ должны мы въ свою очередь отличать отъ синтетическаго единства самосознанія (гносеологическаго единства), отъ категоріи единства и отъ числовой эмблемы (единица); гносеологическое единство, категорія и числовая эмблема суть эмблемы метафизическаго понятія о Символѣ, какъ единствѣ.

Понятіе о Символѣ не есть еще понятіе о цѣнности; понятіе о цѣнности есть понятіе нормативное; или же понятіе о цѣнности распадается на серію методическихъ понятій; такъ цѣнность методическаго понятія въ его гносеологической истинности; цѣнность гносеологическаго понятія въ степени его отрѣшеніи отъ психологизма; цѣнность нормативнаго понятія въ долженствованіи; цѣнность долженствованія въ чемъ-то, обусловливающемъ долженствованіе; это условіе долга есть понятіе о цѣнности, какъ Символѣ.

Образъ Символа—въ явленномъ Ликѣ нѣкоего начала; этотъ Ликъ многообразно является въ религіяхъ; задача теоріи символизма относительно религій состоитъ въ приведеніи центральныхъ образовъ религій къ единому Лику.

Наконецъ, мы называемъ символами образы нашихъ переживаній; мы разумѣемъ подъ образомъ переживанія неразложимое единство процессовъ чувствованія, воленія, мышленія; мы называемъ это единство символическимъ образомъ, потому что оно неопредѣлимо въ терминахъ чувствъ, воли и мышленія; это же единство олицетворяется въ каждомъ мгновеніи индивидуально; мы называемъ символомъ индивидуальный образъ переживанія; мы улавливаемъ далѣе единый ритмъ въ смѣнѣ нашихъ переживаній, олицетворяя смѣну со смѣной мгновеній; образы переживаній располагаются другъ относительно друга въ извѣстномъ порядкѣ; этотъ порядокъ называемъ мы системой переживаемыхъ символовъ; продолжая систему, мы видимъ, что она охватываетъ нашу жизнь; жизнь, осознанную въ ритмическихъ образахъ, называемъ мы индивидуальной нашей религіей; ритмъ отношенія нашихъ переживаній къ переживаніямъ другихъ расширяетъ индиви-

дуальное пониманіе религіи до коллективнаго; въ томъ процессѣ познанія, который называетъ Липпсъ „вчувствованіемъ“, мы видимъ непроизвольно религіозный корень; и поскольку „вчувствованіе“ (Einfühlung) лежитъ въ основѣ эстетическихъ переживаній, постольку художественное творчество получаетъ свое освѣщеніе въ творчествѣ религіозномъ.

§ 21.

Наконецъ, выраженіе образа переживаній въ различнаго рода пластической, ритмической формѣ приводитъ насъ къ построенію изъ того или иного матеріала схемъ, выражающихъ соединеніе образа видимости съ образомъ переживанія; такія матеріальныя схемы суть художественные символы; художественный символъ есть поэтому чрезвычайно сложное единство; онъ — единство въ расположеніи художественнаго матеріала; изучая средства художественной изобразительности, мы различаемъ въ нихъ, во-первыхъ, самый матеріалъ, во-вторыхъ, пріемъ, т.-е. расположеніе матеріала; единство средствъ есть единство расположенія, предопредѣляющее выборъ; далѣе: художественный символъ есть единство переживанія воплощаемаго въ индивидуальномъ образѣ мгновенія; наконецъ, художественный символъ есть единство этихъ единствъ (т.-е. единство переживанія въ пріемахъ работы); художественный символъ, данный намъ въ воплощеніи, есть единство взаимодѣйствія формы и содержанія; форма и содержаніе тутъ лишь средства; самое воплощеніе образа есть цѣль. И потому-то, анализируя художественный символъ со стороны его формы, мы увидимъ лишь рядъ условныхъ опредѣленій; форма въ грубомъ смыслѣ предопредѣлена въ символѣ пріемомъ работы; пріемъ работы предопредѣленъ условіями пространства и времени; элементы пространства и времени предопредѣлены формой творческаго процесса; форма творческаго процесса предопредѣлена формой индивидуальнаго переживанія; это переживаніе дается посредствомъ нормы творчества. Анализируя художественный символъ со стороны его формы, мы получаемъ рядъ убѣгающихъ въ глубину непознаваемаго формъ

и нормъ; кажущееся содержаніе есть лишь порядокъ въ расчлененіи формы; содержаніемъ художественнаго образа оказывается непознаваемое единство, т.-е. единство символическое.

И обратно: отправляясь отъ кажущагося содержанія, мы начинаемъ видѣть, что оно—смутное наше волненіе, но отъ него зависитъ форма творческаго видѣнія, т.-е. образъ, возникающій въ нашей душѣ; и далѣе: предопредѣленъ самый выборъ элементовъ пространства и времени, т.-е. выборъ ритма и средствъ изобразительности; и ритмъ, и средства изобразительности суть расчлененія самого содержанія; говоря о пиррихіяхъ въ ямбѣ Пушкина, мы въ сущности говоримъ объ особенностяхъ художественнаго волненія у Пушкина; и далѣе: ритмомъ и пріемомъ предопредѣлена самая форма творчества; напримѣръ, въ поэзіи форма предопредѣлена то какъ лирика, то какъ драма, то какъ новелла; болѣе того: волненіе содержанія опредѣляетъ самую форму искусства; я мну глину, а не пишу стиховъ лишь потому, что волненія мои таковы, что глина ихъ выразитъ болѣе, чѣмъ перо. Отправляясь отъ кажущагося содержанія, мы тщетно будемъ искать формы; самая глина превратится въ предѣлъ распространенія содержанія; форма окажется непознаваемымъ единствомъ моей работы, т.-е. единствомъ символическимъ. Художественный символъ есть прежде всего волненіе, данное въ средствахъ изобразительности; и наоборотъ: средства изобразительности даны въ волненіи.

Существуетъ рядъ эстетическихъ воззрѣній, указывающихъ на раздѣльность формы и содержанія въ искусствѣ; эти воззрѣнія не имѣютъ подъ собой почвы, пока подъ формой и содержаніемъ художественнаго образа мы разумѣемъ дѣйствительныя, а не условныя понятія; методическія опредѣленія искусствъ суть формальныя, а потому и однобокія опредѣленія. Эстетика должна выработать свой собственный методъ, покоящійся на изученіи нераздѣльной цѣльности художественныхъ образовъ; единство формы и содержанія символовъ искусства провозгласила символическая школа поэзіи; этотъ лозунгъ находится въ полномъ соотвѣтствіи съ предпосылками теоріи символизма.

„Форма дается въ содержаніи", „содержаніе дается въ формѣ"—вотъ основныя эстетическія сужденія, опредѣляющія символъ въ искусствѣ.

На основаніи сужденій, приведенныхъ въ § 17-омъ, мы заключаемъ, что оба эти сужденія—сужденія выводныя; они выводятся изъ сужденія: „форма есть содержаніе".

Есть ли это сужденіе синтетическое или аналитическое?

Понимая „содержаніе", какъ субъектъ сужденія, мы превращаемъ сужденіе „есть содержаніе форма" въ сужденіе аналитическое; понятіе формы выводится изъ содержанія: въ такомъ случаѣ работа надъ матеріаломъ, съ одной стороны, и работа представливанія образа фантазіи, съ другой, объединяются содержаніемъ творческаго процесса; но, изучая процессы творчества, мы становимся передъ дилеммой: заключается ли изученіе ихъ въ описаніи, или въ анализѣ? Другими словами: процессъ творчества есть ли объектъ научнаго изученія, или художественнаго описанія? Описывая образы переживанія, возникающіе въ душѣ изъ безымяннаго содержанія, я ихъ творю; эстетика въ послѣднемъ случаѣ есть творчество; или въ другомъ случаѣ я располагаю возникающіе образы въ порядкѣ этого возникновенія: классификаціей образовъ творчества и должна заняться эстетика; но классификація безъ принципа невозможна. Наоборотъ, изучая процессы творчества, мы изучаемъ лишь форму процессовъ, и при томъ мы изучаемъ эти процессы съ помощью различныхъ методовъ: изученіе такого рода даетъ рядъ терминологическихъ опредѣленій, которымъ эстетика могла бы руководиться, какъ сырымъ матеріаломъ, не болѣе.

Понимая „форму", какъ субъектъ сужденія, мы превращаемъ сужденіе „содержаніе есть форма" въ сужденіе обратное: „форма есть содержаніе". Въ такомъ видѣ основное сужденіе эстетики символизма есть сужденіе аналитическое; понятіе „содержанія" выводится изъ формы: работа представливанія образа и работа надъ матеріаломъ объединяются въ основной формѣ всяческаго матеріала творчества; этой формой является отношеніе матеріала къ элементамъ пространства и времени; но изучая элементы пространства и времени въ художественныхъ формахъ, мы опять-таки стоимъ

передъ дилеммой: заключается ли задача наша въ изученіи геометрическихъ и ритмическихъ пропорцій формъ или же въ классификаціи формъ въ порядкѣ пространства или времени? Въ первомъ случаѣ, получаемъ рядъ терминологическихъ опредѣленій математики, механики, психофизики; во второмъ случаѣ, мы описываемъ самую форму символовъ въ порядкѣ ихъ возникновенія, не болѣе; въ первомъ случаѣ эстетика становится прикладною задачей математики и механики; во второмъ случаѣ эстетика становится этнографіей и исторіей искусствъ. Въ обоихъ случаяхъ смыслъ эстетики пропадаетъ.

Сужденіе „форма есть содержаніе"—сужденіе символическое; предопредѣляя форму содержаніемъ, мы принуждены искать это содержаніе внѣ искусства; предопредѣляя содержаніе формой, мы не отыскиваемъ вовсе единой формы искусствъ. Эстетика символической школы должна искать обоснованіе эстетики внѣ эстетики.

Безъ выясненія своего отношенія къ теоріи символизма такая эстетика не имѣетъ собственнаго смысла; а между тѣмъ, лозунги, ею выставленные, пополняютъ и углубляютъ лозунги формальныхъ и психологическихъ эстетикъ недавняго прошлаго.

Сторонники символической школы такъ же, какъ и противники ея, постоянно смѣшиваютъ рядъ понятій, вслѣдствіе чего въ полемическихъ статьяхъ мы отмѣчаемъ полную неразбериху.

Понятіе о Символѣ, какъ предѣлѣ, смѣшивается съ понятіемъ о символѣ, какъ образѣ.

Мы предлагаемъ слѣдующую номенклатуру: опредѣляя символическій образъ, какъ единство переживанія, данное въ средствахъ изобразительности, будемъ называть это единство художественнымъ символомъ; единство же переживанія, принимающее форму образа въ нашей душѣ, будемъ называть символическимъ образомъ переживанія; символическій образъ переживанія можетъ вѣдь и не быть данъ въ средствахъ изобразительности; онъ — образъ нашей души и какъ таковой занимаетъ мѣсто въ системѣ подобныхъ же образовъ; осознаная система символическихъ образовъ переживанія есть система религіозная; она получаетъ въ религіи свое завершеніе.

Символическій образъ переживанія ближе къ религіозному символизму, нежели къ символизму эстетическому; образъ переживанія не есть художественный символъ: но онъ входитъ въ художественный символъ; входя въ этотъ символъ, образъ переживанія тогда берется не въ системѣ переживаній, но въ отдѣльности; изъ средства, ведущаго къ цѣли, онъ превращается въ цѣль; и потому-то взглядъ на искусство, какъ на цѣлесообразность безъ цѣли, подчеркиваетъ обусловленность художественнаго творчества творчествомъ религіознымъ.

Мы предлагаемъ единство средствъ изобразительности (напримѣръ, взаимную обусловленность ритма, словесной инструментовки, матеріала художественныхъ тропъ) называть стилемъ въ противоположность стилизаціи; въ расположеніи этихъ элементовъ есть непроизвольное единство, опредѣленіе котораго всегда символично; художественный символъ не есть это единство, хотя и оно входитъ въ него.

Называя художественнымъ символомъ образъ переживанія, мы далѣе продолжаемъ впадать въ ошибки, когда самое переживаніе истолковываемъ въ терминахъ чувствъ, воли или познанія; мы хотимъ дать себѣ отчетъ въ томъ, что означаетъ это единство; но истолковывая образъ переживанія въ разсудочныхъ терминахъ, мы самый образъ превращаемъ въ аллегорію, т.-е. въ аналогію между образомъ и пониманіемъ его въ терминахъ разсудка.

Слѣдуетъ разъ навсегда запомнить, что аллегорія не символъ.

Наконецъ, всякое опредѣленіе художественныхъ и иныхъ символовъ въ терминахъ познанія мы называемъ эмблемами; самое опредѣленіе Символа, какъ не даннаго единства, въ терминахъ познанія мы называемъ эмблемой.

Обыкновенно смѣшиваютъ символизмъ, какъ творческую дѣятельность, съ символизмомъ, какъ извѣстнымъ строемъ мыслей, принципіально допускающимъ символы; иногда считаютъ, что символизмъ есть методъ; но это невѣрно; теорія символизма есть теорія, выводящая ряды методическихъ дисциплинъ, какъ ряды эмблемъ Символа; теорія символизма не есть и методъ, ибо теорія символизма, перечисляя эмблематизмъ познавательныхъ методовъ, сохраняетъ за каждымъ методомъ

право быть тѣмъ, что онъ есть; теорія символизма по отношенію къ искусству и религіи есть теорія творчества; таково ея болѣе частное опредѣленіе; символизмъ же есть самое творчество.

Обыкновенно смѣшиваютъ символизмъ съ символизаціей; слѣдуетъ въ двухъ словахъ охарактеризовать терминологическую разницу этихъ понятій.

Творчество имѣетъ опредѣленныя зоны, которыя оно пробѣгаетъ, оставаясь неизмѣннымъ во внутреннемъ устремленіи; примитивное творчество есть единство ритмическихъ движеній въ первобытномъ хаосѣ чувствъ; это единство имѣетъ своей формой музыкальную стихію души, т.-е. ритмъ; такого рода единство выражается въ символическомъ образѣ переживаній; символическій образъ переживаній, вынесенный изъ души и запечатлѣнный въ матеріалѣ изобразительности, даетъ болѣе сложное единство—художественный символъ; попытка оживить это сложное единство такъ, чтобы символъ заговорилъ языкомъ человѣческихъ поступковъ, образуетъ еще болѣе сложное единство: единство символа религіознаго; это достигается тѣмъ, что художественной формой становится самъ художникъ и его окружающіе; формой художественнаго творчества жизни являются формы поведенія; образомъ содержанія — эстетическій символъ. Нераздѣльное единство формы и содержанія здѣсь — религія; и далѣе: религіозный символъ, т.-е. прекрасная жизнь человѣка, взятая какъ норма всяческаго поведенія, превращаетъ единство человѣческой природы въ двуединый образъ Богочеловѣка; такъ восходимъ мы къ творчеству теургическому.

Тутъ мы видимъ, что высота творчества опредѣляется охватомъ все большихъ и большихъ сферъ человѣческой дѣятельности; примитивное, художественное, религіозное и теургическое творчество суть этапы все того же творчества; опредѣляя творчество съ точки зрѣнія единства, мы называемъ его символизмомъ; опредѣляя ту или иную зону этого творчества, мы называемъ такую зону символизаціей.

Итакъ:

Символъ дается въ символизмѣ.

Символизмъ дается въ символизаціяхъ.

Символизація дается въ рядѣ символическихъ образовъ.

Символъ не понятіе, какъ и символизмъ не понятіе.

Символъ не методъ, какъ и символизмъ не методъ.

§ 22.

Здѣсь мы остановимся. Наша задача—указать лишь вѣхи для будущей системы символизма; она должна считаться съ этими вѣхами; иначе ей грозитъ тотъ или иной догматизмъ; какъ справится будущая теорія символизма съ антиноміей между познаніемъ и творчествомъ—покажетъ будущее; ей придется встрѣтиться съ роковой альтернативой: во-первыхъ, съ необходимостью самую теорію знанія базировать на метафизикѣ, а метафизику выводить изъ творчества; во-вторыхъ, съ необходимостью правильность построенія провѣрять теоріей знанія; можетъ ли быть теорія символизма теоріей въ собственномъ смыслѣ, или задача ея должна заключаться въ теоретическомъ отрицаніи всякой теоріи? Въ послѣднемъ случаѣ теорія символизма сведется попросту къ перечисленію ряда творчествъ; либо она будетъ основою особаго рода творческаго опыта; въ послѣднемъ случаѣ теорія символизма будетъ новой системой среди существующихъ системъ индусской философіи: Веданты, Іоги, Мимансы, Санкьи, Вейшешики и другихъ; вѣроятнѣе всего,—теорія символизма будетъ не теоріей вовсе, а новымъ религіозно-философскимъ ученіемъ, предопредѣленнымъ всѣмъ ходомъ развитія западно-европейской мысли. На поворотъ сознанія европейскаго человѣчества въ сторону Востока указывалъ еще Вл. Соловьевъ въ своемъ „Кризисѣ западной философіи"; великое значеніе индусской философіи признаетъ такой знатокъ этой философіи, какъ Дейссенъ. Ошибка Вл. Соловьева заключалась лишь въ томъ, что поворотнымъ пунктомъ въ развитіи европейской мысли призналъ онъ малоубѣдительную метафизику Гартмана; между тѣмъ поворотный пунктъ въ развитіи европейской мысли назрѣваетъ скорѣе въ неумѣніи современнаго кантіанства выйти изъ ду-

ализма и притомъ сохранить гносеологическую базу своихъ изслѣдованій нетронутой; всѣ выходы изъ дуализма суть выходы метафизическіе или психологическіе; теорія въ гносеологическомъ смыслѣ слова перестаетъ быть теоріей, разъ мы привносимъ метафизическій, психологическій или этическій моментъ въ теоретическія построенія разума; съ другой стороны, мы вольны себя спрашивать: можетъ ли теорія оставаться теоріей, разъ условіемъ ея возможности является необходимость признанія дуализма между міромъ ноуменовъ и міромъ феноменальнымъ? Вмѣсто того, чтобы опредѣлять состоятельность любой предлагаемой теоріи, мы должны поставить вопросъ, чѣмъ должна быть теорія: должна ли она выводить изъ единаго познавательнаго принципа условія возможности опыта, или она должна описывать внутренне переживаемый необходимо вложенный въ насъ процессъ построенія всевозможныхъ теорій? Въ такомъ случаѣ теорія должна сохранить смыслъ, заключенный въ греческомъ словѣ, которымъ мы пользуемся: она должна быть божественнымъ (θεός) видѣніемъ (ὁράω). Но тутъ намъ возразятъ: теорія символизма, какъ система описаннаго и въ порядкѣ изложеннаго мистическаго и эстетическаго опыта, превратится въ своего рода описательную психологію. Если мы не дорожимъ терминомъ „психологія“, то мы, пожалуй, назовемъ теорію символизма нео-психологіей будущаго; но опасно играть съ приставкой „нео“: она всегда нѣкоторый „x“; называя описаніе и перечисленіе процессовъ символизацій психологіей будущаго, мы рискуемъ внести еще большую путаницу понятій, чѣмъ если мы назовемъ это перечисленіе теоріей; странно было бы называть поученія Серафима Саровскаго, Исаака Сиріанина или Шанкараачарія „трактатами по психологіи“.

Я не знаю, почему мы не можемъ классификацію творческихъ процессовъ не называть теоріей.

Наоборотъ: если согласиться съ современными гносеологами въ томъ, что теоріей можетъ быть только теорія, выведенная изъ основныхъ гносеологическихъ предпосылокъ, то построеніе всякой теоріи лишь подчеркнетъ ненужность и даже вредность ея для всего живого и дѣйственнаго, что составляетъ смыслъ нашей жизни; современные гносеологи,

любезно заигрывающіе съ жизнью и вмѣстѣ съ тѣмъ желающіе оставаться послѣдовательными до конца, съ добродушнымъ комизмомъ признаются въ трагедіи, которую они переживаютъ: они тянутся къ цѣнности жизни, а гносеологія гарантируетъ имъ цѣнность въ жизни не прежде, нежели они умертвятъ жизнь; разсказъ о трудности ихъ положенія, однако, не мѣшаетъ имъ сохранять веселье; остается думать одно изъ двухъ: или трагедія познанія фиктивна, и познаніе не слишкомъ стоитъ за свой приматъ; или же заигрыванье со всяческимъ смысломъ жизни—опасное заигрыванье. Да и кромѣ того: поборники гносеологизма заражаются маніей преслѣдованія: всюду преслѣдуетъ ихъ грозный призракъ психологизма; неокантіанцы стремятся изгнать всяческій психологизмъ; они вздыхаютъ о томъ, что самыя гносеологическія понятія имѣютъ психологическій смыслъ, какъ, напримѣръ, Риккертъ; наконецъ, находятся нѣкоторые (поклонники Когэна), которые видятъ въ самомъ Риккертѣ „жалкаго психологиста“; наконецъ, самого гносеологическаго папу, Когэна, упрекаютъ въ психологизмѣ.

Скоро послѣдовательный гносеологъ, изъ боязни впасть въ ересь, долженъ будетъ единственнымъ способомъ доказать свою правую вѣру, а именно: абсолютнымъ молчаніемъ; всякое изреченное сужденіе повергнетъ его въ пучину психологизма.

Молчаніе—вотъ единственный выходъ для гносеолога, желающаго остаться вполнѣ послѣдовательнымъ; другой выходъ—шутка надъ своимъ нелѣпымъ положеніемъ въ этомъ мірѣ психологизма.

Я не знаю, почему въ такомъ случаѣ не поставить вопроса надъ смысломъ, который вкладывается гносеологомъ въ слова „теорія“, „теоретическій“, „чистый смыслъ“.

Неужели всякая теорія, учитывающая несостоятельность гносеологіи въ вопросѣ о смыслѣ и цѣнности бытія, есть уже „нечистая теорія“?..

§ 23.

Всякое искусство символично—настоящее, прошлое, будущее. Въ чемъ же заключается смыслъ современнаго намъ символизма? Что новаго онъ намъ далъ?

Ничего.


Школа символистовъ лишь сводитъ къ единству заявленія художниковъ и поэтовъ о томъ, что смыслъ красоты въ художественномъ образѣ, а не въ одной только эмоціи, которую возбуждаетъ въ насъ образъ; и вовсе не въ разсудочномъ истолкованіи этого образа; символъ неразложимъ ни въ эмоціяхъ, ни въ дискурсивныхъ понятіяхъ; онъ есть то, что онъ есть.

Школа символистовъ раздвинула рамки нашихъ представленій о художественномъ творчествѣ; она показала, что канонъ красоты не есть только академическій канонъ; этимъ канономъ не можетъ быть канонъ только романтизма, или только классицизма, или только реализма; но то, другое и третье теченіе она оправдала, какъ разные виды единаго творчества; и оттого-то въ предѣлы недавняго реализма вторглась романтическая фантастика; и обратно: безкровныя тѣни романтизма получили въ символической школѣ и плоть, и кровь; далѣе символизмъ разбилъ самыя рамки эстетическаго творчества, подчеркнувъ, что и область религіознаго творчества близко соприкасается съ искусствомъ; въ европейское замкнутое въ себѣ искусство XIX столѣтія влилась мощная струя восточной мистики; подъ вліяніемъ этой мистики по новому воскресли въ насъ средніе вѣка. Новизна современнаго искусства лишь въ подавляющемъ количествѣ всего прошлаго, разомъ всплывшаго передъ нами; мы переживаемъ нынѣ въ искусствѣ всѣ вѣка и всѣ націи; прошлая жизнь проносится мимо насъ.

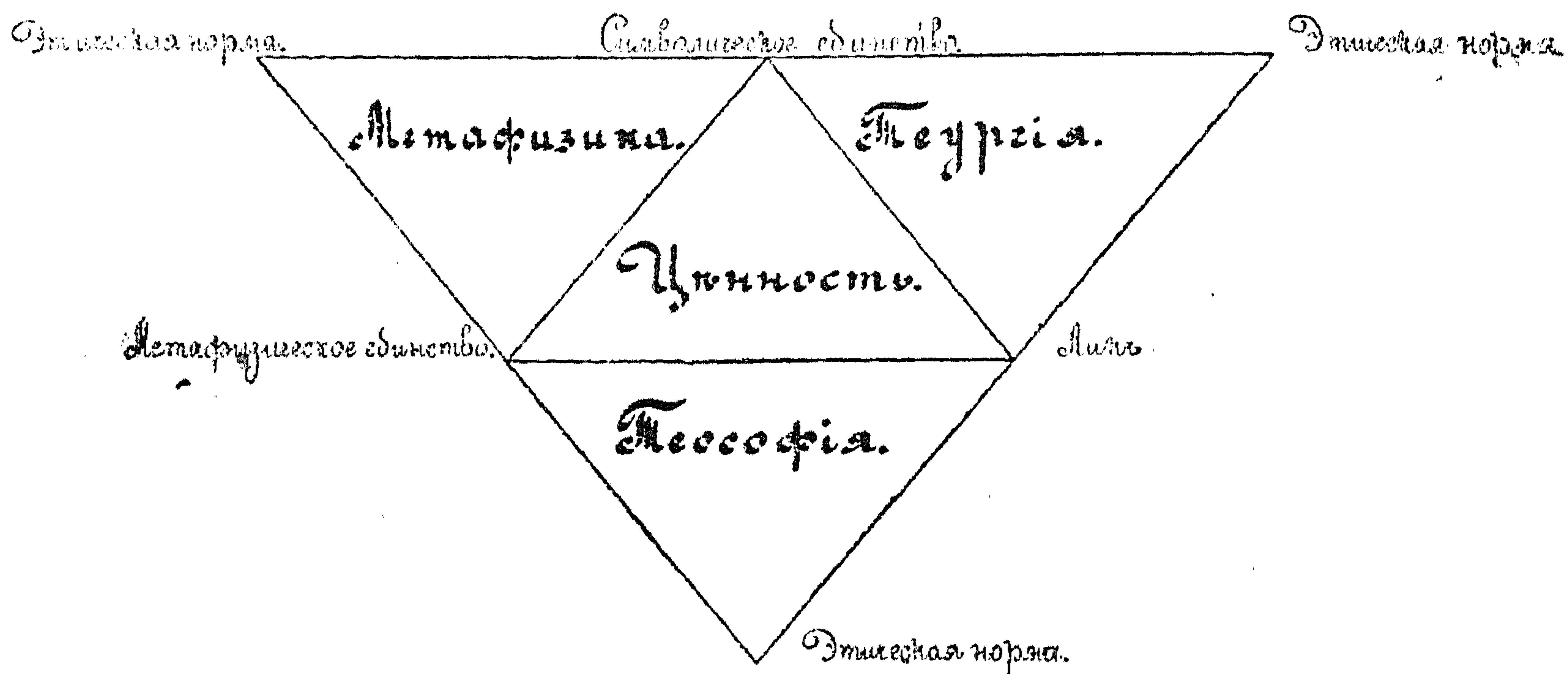
Это потому, что стоимъ мы передъ великимъ будущимъ.

1909.

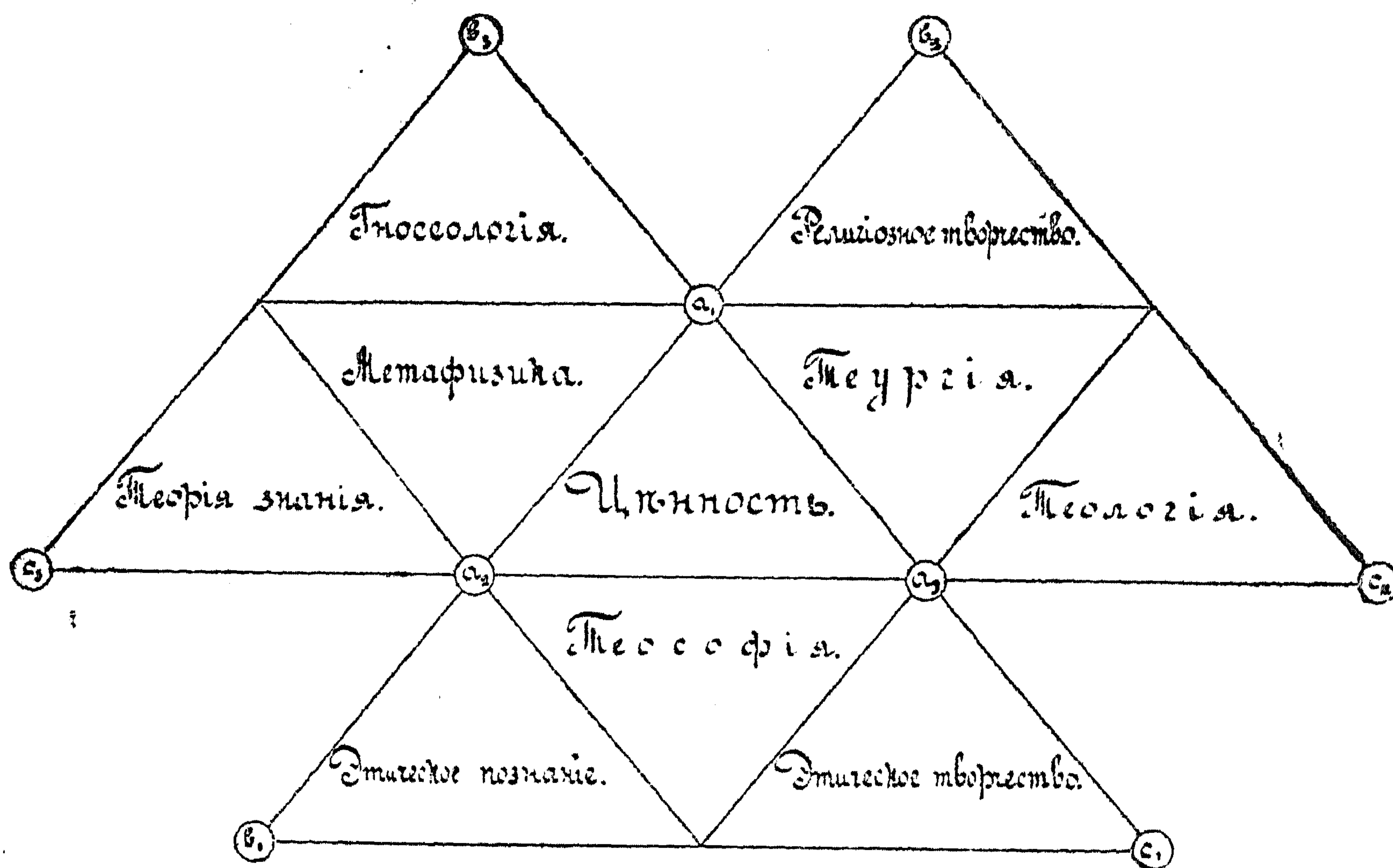
КЪ СТАТЬѢ
„ЭМБЛЕМАТИКА СМЫСЛА".


Символъ воплощенный:
B
Цѣнность.
Метафизическое единство.
A1
C1
Образъ логоса.
Теософія.
Метафизика
Теургія.
Норма познанія
A2
B1
Этическая норма.
C2
Образъ творчества
Теорія знанія
Творчество догматовъ
Гносеологія
Этика
Религіозное творчество.
Форма познанія
A3
A'1
Форма морали
C'1
Содержаніе морали
C3
Форма символизаціи
Право.
Бытовая мораль
Правовое творчество
Психологія
Форма быта
Творчество быта
Эстетическое творчество
Физика
A4
A'2
Психизмъ
B2
Дѣйствительность
C'2
Форма образовъ
C4
Содержаніе образовъ
Психофизика
Техника
Творчество техники
Миѳотворчество
Механика
Описательная психологія
Бытіе
Идолотворчество
Примитивный символизмъ
A
A'3
A''1
C''1
C'3
C
Число
Физіологія
Самосознаніе
Образъ самосознанія
Музыкальная стихія
Хаосъ

Черт. I



Черт. II



Черт. III

ОТДѢЛЪ II.

ФОРМЫ ИСКУССТВА.

I.

Искусство опирается на дѣйствительность. Воспроизведеніе дѣйствительности бываетъ или цѣлью искусства, или точкой отправленія. Дѣйствительность является по отношенію къ искусству какъ бы пищей, безъ которой невозможно его существованіе. Всякая пища идетъ на поддержаніе жизни. Для этого необходимо ея усвоеніе. Переводъ дѣйствительности на языкъ искусства точно такъ же сопровождается нѣкоторой переработкой. Эта переработка, будучи по своему внутреннему смыслу синтезомъ, приводитъ къ анализу окружающей дѣйствительности. Анализъ дѣйствительности необходимо вытекаетъ изъ невозможности передать посредствомъ внѣшнихъ пріемовъ полноту и разнообразіе всѣхъ элементовъ окружающей дѣйствительности.

Искусство не въ состояніи передать полноту дѣйствительности, т.-е. представленія и смѣну ихъ во времени. Оно разлагаетъ дѣйствительность, изображая ее то въ формахъ пространственныхъ, то въ формахъ временныхъ. Поэтому искусство останавливается или на представленіи, или на смѣнѣ представленій: въ первомъ случаѣ возникаютъ пространственныя формы искусства, во второмъ случаѣ—временныя. Въ невозможности справиться съ дѣйствительностью во всей ея полнотѣ лежитъ основаніе схематизаціи дѣйствительности (въ частности, напримѣръ, стилизаціи). Сила произведенія искусства весьма часто связана съ простотой выраженія. Благодаря

такой схематизаціи, творецъ художественнаго произведенія имѣетъ возможность высказаться хотя менѣе полно, но зато точнѣе, опредѣленнѣе.

Воспроизведеніе представленія независимо отъ времени сопровождается громадными трудностями. Съ одной стороны, трудность передачи различныхъ пространственныхъ формъ; съ другой—передача всевозможныхъ свѣтовыхъ и цвѣтовыхъ оттѣнковъ помощью внѣшнихъ средствъ. Если къ этому еще присоединить тотъ фактъ, что возможность охватить явленія въ художественномъ изображеніи зависитъ отъ простоты, то намъ понятна необходимость дальнѣйшаго разложенія пространственной дѣйствительности на ея формы и краски.

Въ формахъ мы не ограничиваемся разсмотрѣніемъ отношенія свѣта къ тѣни. Насъ останавливаетъ и цвѣтъ, и качество формы, т.-е. вещество формы. Цвѣтъ формы является звеномъ, соединяющимъ искусство формы съ живописью; вещество формы заставляетъ насъ подчеркнуть возможность существованія еще одного искусства, такъ сказать, искусства вещества. Качество вещества, его характеръ можетъ быть предметомъ искусства. Здѣсь мы стоимъ на самой границѣ изящныхъ искусствъ. Здѣсь нащупываемъ два корня, идущіе отъ изящнаго искусства къ наукѣ и художественной промышленности. Здѣсь начинается послѣдовательное расширеніе самаго понятія объ искусствѣ: оно все болѣе и болѣе является намъ какъ искусность (искусственность). Здѣсь же исчезаетъ глубина и высота задачъ искусства.

Подчеркнувъ значеніе качества веществъ въ искусствахъ формы, обратимся къ самой классификаціи этихъ формъ. Характеризуя одинъ родъ, какъ искусство формъ органическихъ, а другой, какъ формъ неорганическихъ, мы будемъ не особенно далеки отъ истины, если скульптуру назовемъ искусствомъ формъ органическихъ, а зодчество—неорганическихъ.

Такое опредѣленіе зодчества и скульптуры кажется парадоксальнымъ. Напримѣръ, развѣ въ колоннѣ мы не имѣемъ стремленія изобразить стволъ дерева? Если типъ колонны и возникъ изъ подражанія стволу дерева, то подраженіе это до такой степени внѣшне и формально (не по существу), что на немъ не стоитъ долго останавливаться. Единственная по-

стоянная тема зодчества, по Шопенгауэру, это опора и тяжесть. „Самымъ чистымъ выраженіемъ этой темы являются колонны и балки. Поэтому стиль колоннъ представляетъ собою какъ бы генералъ-басъ всей архитектуры“. Далѣе Шопенгауэръ указываетъ на эстетическое наслажденіе, вытекающее изъ нормальности соотношенія между тяжестью и опорой. Отсюда ясно—колонна изображаетъ прежде всего идею нормальной подпоры, а затѣмъ она является какъ подражаніе стволу[1]).

Такимъ образомъ, мы пришли къ признанію трехъ пространственныхъ формъ искусства, а именно: живописи, скульптуры, зодчества.

Краска характерна для живописи. Вещество и характеръ формы—для скульптуры и зодчества. Отсюда, конечно, еще не вытекаетъ пренебреженіе рисункомъ и формой въ живописи, какъ и пренебреженіе краской въ зодчествѣ и скульптурѣ. Въ мірѣ существуетъ смѣна представленій. Временныя формы искусства, по преимуществу останавливаясь на этой смѣнѣ, указываютъ на значеніе движенія. Отсюда роль ритма, какъ характеръ временной послѣдовательности въ музыкѣ, искусствѣ чистаго движенія. Если музыка — искусство безпричиннаго, безусловнаго движенія, то въ поэзіи это движеніе обусловленно, ограниченно, причинно. Вѣрнѣе, поэзія—мостъ, перекинутый отъ пространства къ времени. Здѣсь совершается, такъ сказать, переходъ отъ пространственности къ временному. Въ нѣкоторыхъ родахъ поэзіи особенно ярко сказывается этотъ переходный характеръ ея; эти роды являются узловыми, центральными (напримѣръ, драма). Такого рода центральность ихъ положенія создаетъ и особенный интересъ къ нимъ. Отсюда тѣсная связь ихъ съ духовнымъ развитіемъ человѣчества.

Итакъ, поэзія—узловая форма, связующая время съ пространствомъ. Соединеніе пространства и времени является, по Шопенгауэру, сущностью матеріи. Шопенгауэръ опредѣляетъ ее, какъ законопричинность въ дѣйствіи[2]). Отсюда необходимость причинности и мотивація въ поэзіи, какъ формы „закона основанія“. Эта причинность можетъ выразиться разнообразно: и сознательной ясностью, сопровождающей образы, и внутренней обоснованностью поэтическихъ образовъ. Логическая послѣдовательность является, выражаясь образно, какъ бы

проекціей причинности на плоскость нашего сознанія, понимая подъ нашимъ сознаніемъ то, что Шопенгауэръ опредѣляетъ, какъ разумное знаніе: „Знать—значитъ имѣть въ своемъ духѣ для произвольнаго употребленія такія сужденія, которыя имѣютъ въ чемъ-либо, внѣ себя самихъ, достаточное основаніе познанія“.

Поэтическіе образы, возбуждая наше сознаніе, сопровождаются имъ болѣе всѣхъ прочихъ формъ искусства. Отсюда ключъ къ важнымъ недоразумѣніямъ въ области критической оцѣнки художественныхъ образовъ. Эти недоразумѣнія обнаруживаются во всей своей силѣ, какъ скоро требованіе разумной ясности этой проекціи причинности мы поставимъ во главѣ прочихъ требованій, которымъ должны удовлетворять образы поэзіи. Здѣсь происходитъ явленіе аналогичное консонансу: колебаніе струны, передаваемое воздушной средой ряду струнъ одинаковой высоты тона, не передается струнамъ иныхъ тоновъ. Внутренняя осмысленность, связывающая рядъ поэтическихъ образовъ, часто сопровождается и внѣшней осмысленностью, т.-е. выраженіемъ сознательной связи, существующей между этими образами, какъ рефлексомъ. Отсюда нельзя заключать къ сознательной ясности, какъ непремѣнному условію поэтическаго творчества. Между тѣмъ подобныя заключенія бываютъ сплошь и рядомъ. „Сознаніе, по словамъ Шопенгауэра, это только поверхность нашего духа, въ которомъ мы не знаемъ внутренняго ядра“... и далѣе:— „то, что даетъ сознанію единство и связность, не можетъ обусловливаться сознаніемъ“. Требованіе сознательной связности отъ поэтическихъ произведеній происходитъ отъ смѣшенія двухъ формъ закона основанія, формъ, опредѣляемыхъ Шопенгауэромъ, какъ законъ основанія познанія, господствующій въ классѣ отвлеченныхъ представленій, и какъ законъ основанія бытія, примѣнимый къ классу конкретныхъ явленій. Творчество руководитъ сознаніемъ, а не сознаніе творчествомъ. Въ разсудочныхъ произведеніяхъ искусства, по словамъ Гёте, „чувствуешь намѣреніе и разстраиваешься“... Kunst происходитъ отъ слова können (умѣть); „кто не умѣетъ, у того есть намѣреніе[3]“... „Если мы видимъ, какъ сквозь всѣ богатыя средства искусства сквозитъ

ясное, ограниченное, холодное и трезвое понятіе и, въ концѣ концовъ, выступаетъ наружу, мы испытываемъ отвращеніе и негодованіе"... „Художественное произведеніе приводитъ насъ въ восторгъ и въ восхищеніе именно тою своею частью, которая неуловима для нашего сознательнаго пониманія; отъ этого и зависитъ могущественное дѣйствіе художественно-прекраснаго, а не отъ частей, которыя мы можемъ анализировать въ совершенствѣ[4])"...

По Гартману, цѣлое дается геніальному замыслу въ мгновеніе; сознательная же комбинація создаетъ единство путемъ труднаго прилаживанія частностей.

Съ особеннымъ удовольствіемъ цитирую слова великаго ученаго, двухъ выдающихся философовъ, поэта, а также извѣстнаго музыкальнаго критика. Теоретически весьма многіе согласны съ независимостью художественнаго творчества отъ сознанія. На практикѣ обнаруживается обратное: признаніе свободы творчества просто замѣняется допущеніемъ поэтическихъ разговоровъ объ этомъ.

„Ты царь—живи одинъ: дорогою свободной
Иди, куда тебя влечетъ свободный умъ"...

Эти слова о поэтической свободѣ мы допускаемъ, а любой стихотворный отрывокъ, гдѣ осуществлена эта свобода творчества (напримѣръ, у Фета), мы боимся признать. Въ этой инстинктивной боязни къ свободѣ творчества сказывается безсиліе толпы отличить геніальное отъ безумнаго; безпутство мысли не отличается отъ полета мысли, зоркость взгляда близорукіе способны назвать галлюцинаціей. Осмѣять всегда безопаснѣе...

Посредственность изображаемаго является одной изъ типичнѣйшихъ чертъ поэзіи. Въ другихъ искусствахъ мы или созерцаемъ пространственныя формы, или слушаемъ, т. е. созерцаемъ послѣдовательное чередованіе звуковъ. Въ обоихъ случаяхъ наши созерцанія носятъ характеръ непосредственности. Въ поэзіи, на основаніи читаемаго, мы возсоздаемъ

образы и смѣну ихъ. Вѣрность нашихъ созерцаній будетъ зависѣть отъ вѣрности воспроизведенія сознаніемъ описываемыхъ образовъ и явленій. Поэзія всеобъемлюща, но не непосредственна. Здѣсь русло искусства, начинающееся съ зодчества, какъ бы разливается широкимъ озеромъ, но мелѣетъ, разбивается на множество рукавовъ, пока черезъ драму и оперу не соберется въ чистое глубокое русло симфонической музыки.

Выраженіе идей является, по Шопенгауэру, задачей искусства; музыку же онъ противополагаетъ всѣмъ искусствамъ, говоря, что оно выражаетъ волю, т. е. сущность вещей. Постигать явленіе an sich—значитъ, слушать его музыку, т. е. здѣсь мы всего ближе къ возможности этого постиженія.

Пространство обладаетъ тремя измѣреніями, время — однимъ. Въ переходѣ отъ пространственныхъ формъ искусства къ временной (къ музыкѣ) замѣчается строгая постепенность. Такая же постепенность существуетъ въ стремленіи наукъ стать на математическую (аритмологическую) точку зрѣнія. По Шопенгауэру, можно провести параллель между этими стремленіями наукъ и искусствъ. Музыка является математикой души, а математика—музыкой ума[5]). Нигдѣ мы не имѣемъ такой близости и противоположности въ одно и то же время, какая существуетъ между постиженіемъ явленій (музыкой) и изученіемъ сходства и различія въ области количественнаго измѣненія ихъ (математика). „Наше самосознаніе имѣетъ своею формою не пространство, а только время“, говоритъ Шопенгауэръ. Въ мірѣ господствуетъ движеніе, имѣющее формою познанія время, а представленіе является моментальной фотографіей этой непрерывной смѣны явленій, этого вѣчнаго движенія. Всякій пространственный образъ, становясь доступнымъ нашему сознанію, является необходимо связаннымъ съ временемъ; законъ познанія имѣетъ своимъ основаніемъ законъ причинности, которая, по Шопенгауэру, есть сочетаніе пространства и времени. Съ приближеніемъ пространственныхъ формъ искусства къ временной, растетъ значеніе причинности, объясняющей видимость (пространственность). Требованіе причинности отъ пространственныхъ образовъ уже намекаетъ намъ на связь ихъ съ

музыкой; не будь музыки, необходимо связанной съ временемъ черезъ послѣдованіе звуковыхъ колебаній, въ формахъ, подчиненныхъ пространству, мы не усматривали бы причинности этихъ образовъ. Отсюда впервые зарождается мысль о вліяніи музыки на всѣ формы искусства при ея независимости отъ этихъ формъ. Забѣгая впередъ, скажемъ, что всякая форма искусства имѣетъ исходнымъ пунктомъ дѣйствительность, а конечнымъ—музыку, какъ чистое движеніе.

Выражаясь Кантовскимъ языкомъ, — всякое искусство, исходя изъ феноменальнаго, углубляется въ „ноуменальное"; формулируя нашу мысль языкомъ Шопенгауэра, — всякое искусство ведетъ насъ къ чистому созерцанію міровой воли; или, говоря въ духѣ Ницше,—всякая форма искусства опредѣляется степенью проявленія въ ней духа музыки; или, по Спенсеру,—всякое искусство устремляется въ будущее[6]).

Универсальное значеніе послѣдней формулы весьма важно при разсмотрѣніи искусства съ религіозно-символической точки зрѣнія.

Располагая изящныя искусства въ порядкѣ ихъ совершенства, мы получаемъ слѣдующія пять главныхъ формъ: зодчество, скульптура, живопись, поэзія, музыка.

Каждая форма искусства не совершенно замкнута. Элементы, присущіе всѣмъ формамъ, причудливо переплетены въ каждой формѣ. Выдвигаясь на первый планъ, они образуютъ, какъ бы, центръ этой формы. Такъ, хотя элементъ цвѣтности мы считаемъ центральнымъ для живописи, однако безформенная живопись или безсмысленная живопись (т.-е. лишенная внѣшняго смысла) до нѣкоторой степени осуществима лишь въ орнаментѣ. Съ одной стороны, орнаментъ нисколько не выигрываетъ отъ придаваемаго ему смысла, орнаментъ и безъ этого смысла выразитъ индивидуальность народа. Съ другой стороны, немыслимо требовать отъ живописи одной орнаментальности. Въ исторической, жанровой и религіозной живописи насъ останавливаетъ смыслъ изображаемаго. Здѣсь же мы обращаемъ вниманіе и на форму. Намъ дорога осмысленность, духовность Рафаэля, Джіотто, Сандро-Ботичелли, но мы восхищаемся формами Микель - Анджело. Причинность, мотивація—главнѣйшіе элементы поэзіи; причинный элементъ

въ живописи приближаетъ ее къ поэзіи — искусству болѣе совершенному.

Красота и отчетливость формы—это звено, соединяющее живопись съ менѣе совершеннымъ искусствомъ—искусствомъ формы. Въ поэзіи мы наблюдаемъ элементы, свойственные и пространственнымъ, и временнымъ формамъ: представленія и смѣну ихъ, сочетаніе формальнаго съ музыкальнымъ. Помимо музыкальности поэтическихъ произведеній въ не собственномъ смыслѣ, можно говорить о музыкальности въ собственномъ смыслѣ. Въ характерѣ словъ и способѣ ихъ расположенія мы усматриваемъ большую или меньшую музыкальность. Непосредственное отношеніе автора къ собственнымъ поэтическимъ образамъ часто сквозитъ въ характерѣ словъ и способѣ ихъ расположенія. Стиль поэта или писателя является безсловеснымъ аккомпаниментомъ къ словесному выраженію поэтическихъ образовъ. Глубокій писатель не можетъ обладать дурнымъ стилемъ. Плохой писатель не имѣетъ стиля. Стиль, какъ музыкальный аккомпаниментъ, долженъ играть видную роль. При устномъ произношеніи значеніе музыкальности поэтическихъ образовъ выростаетъ; многія мѣста изъ Гомера и Виргилія напрашиваются на устное произношеніе. Въ пѣснѣ музыкальный смыслъ переростаетъ формальный. Намъ важнѣе „какъ поется" что-либо, чѣмъ „что поется". Пѣсня—мостъ между поэзіей и музыкой[7]). Изъ пѣсни выросла и поэзія, и музыка.

„Съ исторической точки зрѣнія музыка развилась изъ пѣсни", говоритъ Гельмгольцъ въ своемъ сочиненіи „Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ". Народная же пѣсня, по словамъ Ницше, „прежде всего имѣетъ для насъ значеніе, какъ музыкальное зерцало міра, какъ самобытная мелодія, ищущая себѣ затѣмъ параллельнаго сновидѣнія (т.-е. образа) и выражающая его въ стихахъ. Такимъ образомъ мы видимъ, что въ стихахъ народная пѣсня стремится всѣми силами подражать музыкѣ". Мы можемъ предполагать характеръ музыкальнаго развитія и дальнѣйшаго обособленія музыки отъ пѣсни черезъ развитіе аккомпанимента; отсюда пошли разнообразныя формы музыки. Интеграція этихъ формъ совершилась сравнительно недавно въ симфоніи и сонатѣ (сим-

фонія для одного инструмента). Изъ развитія слова пѣсни вышли всѣ формы поэзіи: эпическая, лирическая и драматическая. Въ диѳирамбахъ въ честь Діониса мы имѣемъ зерно будущей драмы и оперы. Въ настоящую минуту драма все болѣе и болѣе тяготѣетъ къ музыкѣ (Ибсенъ, Метерлинкъ и другіе), а опера — къ музыкальной драмѣ, и это стремленіе въ значительной степени осуществлено (Вагнеръ).

Изъ вышесказаннаго вытекаетъ одно несомнѣнное слѣдствіе: формы искусства способны до нѣкоторой степени сливаться другъ съ другомъ, проникаться духомъ близъ лежащихъ формъ. Элементы болѣе совершенной формы, проникая въ форму менѣе совершенную, одухотворяютъ ее, и обратно. Напримѣръ, исключительная живописность стихотвореній Сюлли Прюдома или Марія - Хозе - Эредіа придаетъ имъ холодность: исключительное тяготѣніе къ изображенію формы въ живописи порицается Рескинымъ. Интересно, что античная культура не дала пышнаго расцвѣта живописи, а христіанская дала. Съ распространеніемъ христіанства въ искусствахъ пространственныхъ формъ центръ тяжести переносится на болѣе совершенную форму; съ распространеніемъ христіанства высочайшее искусство—музыка, вполнѣ освобождаясь отъ поэзіи, получаетъ самостоятельность и развитіе. Въ настоящую минуту человѣческій духъ находится на перевалѣ. За переваломъ начинается усиленное тяготѣніе къ вопросамъ религіознымъ. Подавляющій ростъ музыки до Бетховена и расширеніе сферы ея вліянія отъ Бетховена до Вагнера—не прообразъ ли такого перевала?

Формулируемъ два вѣроятныхъ слѣдствія, которыя напрашиваются изъ вышесказаннаго:

Во-первыхъ, формальные элементы каждаго искусства слагаются изъ формальныхъ элементовъ ближе лежащихъ искусствъ.

Во-вторыхъ, возрожденіе каждой формы искусства зависитъ отъ воздѣйствія на нее болѣе совершенной формы;—обратное воздѣйствіе ея на эту форму ведетъ къ упадку этой формы.

Отсюда, однако, не слѣдуетъ, что сперва возникаютъ менѣе совершенныя формы проявленія изящнаго: всѣ проявленія потенціально заключены въ пѣснѣ. Отсюда пошла безконечная

дифференціація. Прогрессъ живописи, скульптуры и зодчества зависѣлъ не только отъ психическаго развитія человѣчества, но и отъ развитія техническихъ средствъ.

Характерно, что каждое выше лежащее искусство заключаетъ въ себѣ всѣ ниже лежащія, переводя ихъ на свой языкъ. Искусство матеріальныхъ массъ въ томъ смыслѣ заключено въ живописи, что оно, будучи въ состояніи передать на плоскости матеріальныя массы, присоединяетъ еще возможность красочной передачи ихъ. Поэзія, заключая въ себѣ изображеніе всей дѣйствительности, заключаетъ и пространственныя формы. Музыка, какъ мы увидимъ ниже, обнимаетъ собою всевозможныя комбинаціи дѣйствительности.

Слѣдуетъ замѣтить, что въ настоящую минуту уже опредѣлились главнѣйшія формы искусства. Дальнѣйшее развитіе ихъ связано съ искусствомъ, стоящимъ во главѣ ихъ, т. е. съ музыкой, которая все властнѣе и властнѣе накладываетъ свою печать на всѣ формы проявленія прекраснаго. Въ настоящее время музыка и музыкальная драма развиваются быстро и мощно. Является невольная мысль о дальнѣйшемъ характерѣ вліянія музыки на искусство. Не будутъ ли всѣ формы проявленія прекраснаго все болѣе и болѣе стремиться занять мѣста обертоновъ по отношенію къ основному тону, т. е. къ музыкѣ?

Но будущее неизвѣстно...

II.

Въ каждой формѣ искусства сквозитъ ея эстетическое значеніе. Подъ формой искусства мы разумѣемъ способы выраженія изящнаго, связанные другъ съ другомъ опредѣленнымъ единствомъ ихъ внѣшняго обнаруженія.

Для многихъ видовъ поэзіи такимъ единствомъ будетъ слово, для живописи—краски, для музыки—звукъ, для скульптуры и архитектуры—вещество. Имѣется возможность говорить о качествѣ и количествѣ необходимаго матеріала для формы.

Важно, чтобы наименьшее количество матеріала для формы было наилучшимъ образомъ приспособлено къ выраженію со-

держанія. Полнота передачи художественнаго содержанія зависитъ не только отъ количества матеріала, но и отъ качества его. Лаконизмъ является существенною чертою искусства: лучше не досказать, чѣмъ пересказать. Форма и содержаніе находятся въ обратномъ отношеніи другъ къ другу.

Художественное содержаніе, связанное формой, является намъ въ оболочкѣ конкретныхъ образовъ и смѣны ихъ. Нѣкоторыя формы искусства даютъ возможность познавать это художественное содержаніе посредствомъ малаго количества матеріальныхъ представленій: онѣ являются наиболѣе удовлетворяющими назначенію искусства.

Разсмотримъ же съ этой точки зрѣнія главнѣйшія формы изящныхъ искусствъ. Какіе выводы являются слѣдствіемъ подобнаго разсмотрѣнія?

Въ наименѣе совершенныхъ формахъ искусства формальное воспроизведеніе дѣйствительности наиболѣе полно. Формы эти — зодчество и скульптура. Въ дѣйствительности каждый образъ занимаетъ въ пространствѣ положеніе, опредѣляемое тремя измѣреніями; въ скульптурѣ и зодчествѣ художественные образы могутъ быть воплощены не иначе, какъ въ трехъ измѣреніяхъ. Существенное разсмотрѣніе этихъ формъ необходимо ведетъ къ признанію, что онѣ наиболѣе односторонне охватываютъ дѣйствительность. Отчасти упуская красочное разнообразіе образовъ дѣйствительности, а также и смѣну ихъ, искусство формы суживаетъ и самый выборъ этихъ образовъ. Предметомъ изображенія могутъ служить лишь нѣкоторые образы дѣйствительности, да и то въ ихъ отвлеченной условной формѣ.

Въ живописи мы имѣемъ дѣло съ проекціей дѣйствительности на плоскость. Изображая на плоскости пространственныя формы, измѣряемыя высотой, длиной и шириной, мы тѣмъ самымъ переходимъ отъ трехъ измѣреній къ двумъ. Здѣсь мы имѣемъ дѣло съ внѣшней идеализаціей дѣйствительности; такая идеализація позволяетъ однако намъ изображать эту дѣйствительность въ болѣе широкихъ размѣрахъ; въ архитектурѣ и скульптурѣ это недоступно. Перенесеніе пространственнаго представленія на плоскость въ значительной мѣрѣ освобождаетъ насъ отъ чисто физическаго труда; такой трудъ

является необходимымъ условіемъ при воплощеніи архитектурныхъ и скульптурныхъ памятниковъ. Внутренняя энергія, не отвлекаемая посторонними препятствіями, въ большей мѣрѣ передается картинѣ или фрескамъ: среди произведеній кисти мы имѣемъ образчики передачи наиболѣе тонкихъ душевныхъ сторонъ дѣйствительности. Отвлекаясь отъ одного измѣренія, мы какъ бы пріобрѣтаемъ возможность охватить дѣйствительность и съ красочной стороны. Красочное изображеніе дѣйствительности—наиболѣе типичная черта живописи. Въ скульптурѣ формы дѣйствительности, изображаемыя посредствомъ веществъ, часто представляютъ для насъ интересъ съ точки зрѣнія игры свѣта и тѣни. Въ живописи насъ интересуетъ и красочная сторона дѣйствительности.

Въ искусствахъ намъ важно, чтобы наименьшее количество матеріала наиболѣе полно выразило содержаніе, которое желаетъ въ него вложить художникъ. Послѣдовательное разсмотрѣніе количества и качества матеріала, потребнаго для воплощенія художественнаго замысла въ зодчествѣ, скульптурѣ и живописи, и приводитъ насъ къ слѣдующему заключенію: изъ пространственныхъ формъ искусства—живопись наиболѣе совершенная форма; между нею и зодчествомъ занимаетъ мѣсто скульптура.

И дѣйствительно, при помощи небольшого количества красокъ мы достигаемъ наиболѣе полнаго изображенія на полотнѣ не только отдѣльнаго образа или группы образовъ, но и цѣлыхъ событій. Зодчество и скульптура не могутъ изображать большихъ пространствъ: въ живописи возможно подобное изображеніе (напримѣръ, пейзажъ). Уменьшеніе внѣшнихъ препятствій стоитъ какъ бы въ прямой связи со свободой творчества. Внутренняя энергія, не тратясь на преодолѣніе этихъ препятствій, болѣе полно переходитъ въ воплощенный образъ. Этотъ образъ можетъ обладать бо́льшей потенціальной силой. Рабское копированіе дѣйствительности не можетъ привести къ тожеству между изображеніемъ и предметомъ изображенія. Внутренняя правда передаваемаго предмета является главнѣйшимъ предметомъ изображенія. Не сама картина должна выдвигаться на первый планъ, а правдивость переживаемыхъ эмоцій и настроеній, вызываемыхъ въ насъ той или иной

картиной природы. Такое пониманіе задачъ изображенія дѣйствительности вытекаетъ отнюдь не изъ чувства пренебреженія къ дѣйствительности, а изъ чувства глубокой любви къ природѣ. Вопросъ о правдѣ въ природѣ гораздо сложнѣе, запутаннѣе, чѣмъ онъ кажется на первый взглядъ.

Внутренняя правда изображаемаго можетъ быть различно понимаема. Одна и та же картина, изображенная многими художниками, преломится, по выраженію Золя, сквозь призму ихъ души. Каждый художникъ увидитъ въ ней различныя стороны. Отсюда индивидуализмъ до извѣстной степени необходимъ въ живописи; индивидуальны художники, индивидуальны и художественныя школы. Каждая школа можетъ дать и талантливыхъ художниковъ, и бездарныхъ. Вопросъ о задачахъ живописи не касается художественныхъ школъ. Онъ стоитъ надъ всѣми школами. Вопросъ о красотѣ тоже не касается направленій живописи. Красота разнообразна и чувство красоты гораздо сложнѣе, нежели многимъ кажется. „Прекрасные предметы остаются прекрасными, не имѣя между собою ровно никакихъ общихъ признаковъ, кромѣ того, что мы находимъ ихъ прекрасными. Такой приговоръ этимъ теоріямъ (т. е. теоріямъ, стремящимся къ слишкомъ поспѣшному объединенію красоты) и сдѣланъ Стюартомъ". Это, говоритъ Троицкій въ своемъ сочиненіи „Нѣмецкая психологія въ текущемъ столѣтіи". Живопись—не ремесло. Она—не фотографія. Живопись отличается отъ раскрашенной фотографіи, олеографіи и т. д. индивидуализмомъ въ пониманіи внутренней правды изображаемаго. Отношенія къ природѣ людей, посвятившихъ свою жизнь изученію различныхъ свѣтовыхъ и цвѣтовыхъ оттѣнковъ ея, и людей, въ кои вѣки удостоивающихъ природу своимъ вниманіемъ, не всегда совпадаютъ; разговорная рѣчь не совпадаетъ съ научной или философской.

И однако мы безапелляціонно отвергаемъ формы искусства, еще не ставшія понятными намъ. Развѣ здѣсь не можетъ быть своего рода философіи? Развѣ не могутъ существовать художественныя произведенія, требующія съ нашей стороны нѣкотораго проникновенія въ ихъ смыслъ. Развѣ глубина художественнаго созерцанія не накладываетъ извѣстнаго отпечатка на изображеніе созерцаемаго? Развѣ профанъ въ живо-

писи, явившійся на выставку посмѣяться надъ Врубелемъ или Галленомъ, проникалъ въ глубину художественныхъ произведеній въ родѣ Ботичеллевскихъ, Рембрандтовскихъ и т. п.? Въ душѣ онъ, конечно, предпочитаетъ живо и точно для него написанные этнографическіе наброски Верещагина (наброски, полезные для ума): Рафаэль, Рембрандтъ, Веласкесъ, все это — полуистлѣвшія уважаемыя хоругви, которыми онъ наивно вооружается, объявляя походъ новому искусству. Онъ не подозрѣваетъ, что оно-то и является истиннымъ возобновленіемъ старинныхъ традицій въ живописи. Бунтъ нѣкоторыхъ формъ искусства противъ академизма и натурализма онъ принимаетъ за бунтъ противъ всего стараго... Святая простота!

Въ искусствахъ формы мы изображали дѣйствительность въ трехъ измѣреніяхъ. Переходя къ изображенію дѣйствительности только въ двухъ измѣреніяхъ, мы выигрывали въ качествѣ и количествѣ изображаемаго; такой выигрышъ облегчалъ переходъ внутренней энергіи творчества въ воплощаемый образъ; предполагая a priori дальнѣйшую правильность, мы можемъ думать, что въ поэзіи мы переходимъ къ изображенію дѣйствительности только въ одномъ измѣреніи (во времени).

Плоскость характеризуетъ двухмѣрное пространство, линія — одномѣрное. Непосредственная передача того или иного образа еще возможна на плоскости. Передача этого образа на линіи невозможна. Если бы мы не знали характера той формы искусства, которая имѣетъ наименованіе поэзіи, то a priori могли бы предсказать посредственность изображенія поэтическихъ образовъ.

Непосредственное изображеніе видимости отсутствуетъ въ поэзіи. Словесное описаніе этой видимости его замѣняетъ. Совокупность словъ, вытянутыхъ въ одну строчку, символизируетъ одномѣрность поэзіи. Описывать легче, нежели изображать. Благодаря замѣнѣ изображаемыхъ образовъ описаніемъ, кругъ образовъ, могущихъ быть предметомъ поэтическаго воспроизведенія, значительно расширяется.

Творчество скульптора значительно парализовано тѣсными рамками изображенія. Живописецъ пользуется большей свободой творчества; все же многіе образы не передаваемы кистью

(напримѣръ, звѣздное небо, картины ночи и т. д.). Поэзіи доступны подобныя описанія.

Внутренняя энергія поэта еще менѣе разбивается о внѣшнія препятствія. Скульпторъ пользуется значительнымъ количествомъ строительнаго матеріала; этотъ матеріалъ ограничиваетъ его свободу творчества. Живописецъ пользуется меньшимъ количествомъ этого матеріала (полотно и краски, налагаемыя кистью). Поэтъ имъ уже почти не пользуется. Между тѣмъ ему дана возможность описывать великій образъ дѣйствительности. Онъ не стѣсняется пространствомъ. Живопись лишь до нѣкоторой степени справляется съ пространствомъ.

Измѣреніе линіи совершается помощью послѣдовательнаго отложенія на ней другой меньшей линіи, принятой за единицу. Отсчетъ играетъ важную роль при измѣреніи. Чередованіе моментовъ времени, обусловливающее счетъ, является основою всякаго измѣренія. Непосредственное измѣреніе всякаго отсчета наиболѣе рельефно выступаетъ въ одномѣрномъ пространствѣ — въ линіи. Въ трехмѣрномъ же пространствѣ намѣчаемыя координатныя оси предшествуютъ измѣренію. Измѣреніе, т. е. переводъ пространственныхъ отношеній на временныя, наступаетъ потомъ. Линія не требуетъ опредѣленій для высоты и широты, а только длины. Мы сразу измѣряемъ линію; сразу переводимъ на языкъ времени. Время — наиболѣе простая форма закона основанія. Линія — символъ одномѣрнаго пространства. Одномѣрное пространство — символъ поэзіи; одномѣрное пространство связано съ временемъ. Отсюда близость поэзіи, чисто временной формы, къ музыкѣ мы выводимъ a priori. Отсюда же мы предполагаемъ значеніе движенія въ поэзіи.

И дѣйствительно, возможность изображенія смѣны представленій — существенная черта поэзіи. Представленіе невозможно безъ пространства. Смѣна представленій предполагаетъ время. Поэзія, изображая и представленія, и смѣну ихъ, является узловой формой искусства, связующей время съ пространствомъ. Причинность, по Шопенгауэру, — узелъ между временемъ и пространствомъ. Причинность играетъ большое значеніе въ поэзіи. Въ этомъ смыслѣ предметомъ изображенія поэзіи является уже не та или иная черта

дѣйствительности, а вся дѣйствительность. Въ этой широтѣ изображенія заключается все преимущество поэзіи передъ живописью, скульптурой и зодчествомъ: выступаютъ элементы времени, мелькаютъ и пространственные образы, потерявшіе свою непосредственность. Мы присутствуемъ при погашеніи яркости пространственныхъ образовъ за счетъ роста значенія временной смѣны ихъ. Здѣсь впервые напрашивается аналогія между этимъ превращеніемъ формы и превращеніемъ энергіи. Поэзія въ данномъ случаѣ играетъ роль пространственнаго эквивалента музыки, аналогичнаго, напримѣръ, механическому эквиваленту тепла. Поэзія — отдушина, пропускающая въ искусство пространственныхъ формъ духъ музыки. „Онъ дышитъ, гдѣ хочетъ, и голосъ его слышишь и не знаешь, откуда приходитъ и куда уходитъ“ (Іоаннъ). Здѣсь мы имѣемъ намекъ на одинаковый толчекъ, даваемый всѣмъ формамъ искусства; разность задачъ этихъ формъ вытекаетъ изъ неодинаковаго ихъ качества. Когда мы горящую спичку послѣдовательно подносимъ на опредѣленный срокъ къ фунту камня, фунту дерева, фунту ваты и фунту пороха, то получаемъ неодинаковый эффектъ—камень слегка нагрѣвается, а порохъ взрывается, развивая массу энергіи,—хотя источникъ тепла и одинъ.

Поэзія, связуя время съ пространствомъ, выдвигаетъ законъ причинности и мотиваціи на первый планъ. Не въ формѣ и не въ краскѣ лежитъ центръ поэзіи, а въ причинной смѣнѣ этихъ красокъ и формъ, соединенныхъ въ образы окружающей дѣйствительности. Припомнимъ слова Шопенгауэра: „Субъективный кореллатъ матеріи или причинности, такъ какъ обѣ одно и то же, — умъ (Verstand)“. Кантъ называлъ субъективный кореллатъ времени и пространства чистой чувственностью. Созерцаніе міра — вотъ, по Шопенгауэру, проявленіе ума. Непосредственно понятое умомъ (Vernunft) разумъ связуетъ въ понятія; дальнѣйшія комбинаціи этихъ понятій рождаютъ цѣпь умозаключеній. Поэзія умственна, въ Шопенгауэровскомъ смыслѣ, но отнюдь не разумна (т. е. по нашему, не разсудочна). Присутствіе разсудочности въ поэзіи слѣдуетъ разсматривать, какъ нѣкотораго рода отзывчивость, которая существуетъ между созерцаемымъ и созер-

цающими. Отзывчивость особенно сильна въ нѣкоторыхъ формахъ поэзіи, изображающихъ общественную и умственную жизнь отдѣльныхъ лицъ или цѣлыхъ народовъ, какъ это мы видимъ въ романѣ. Эти формы поэзіи получаютъ большое развитіе; ихъ частное назначеніе заслоняетъ главную цѣль искусства. Отсюда могла произойти та колоссальная ошибка, когда тенденціозность была провозглашена главной цѣлью искусства.

Принципъ искусства для искусства, висящій въ воздухѣ, могъ имѣть временное значеніе, какъ односторонность, уравновѣшивающая противоположную односторонность. Подъ это знамя становились дѣйствительные художники; это вытекало изъ неяснаго сознанія настоящаго принципа искусства. И тенденціозность, и отсутствіе ея являются отдѣльными видами, опредѣляемыми высшимъ принципомъ.

Намъ остается выяснить одинъ существенный вопросъ поэзіи. А именно: какимъ образомъ разсудочность наложила свое клеймо на поэзію и отсюда распространилась въ другихъ искусствахъ?

Шопенгауэръ останавливается на смѣшеніи двухъ формъ закона основанія. „Та форма закона основанія, которая въ немъ относится единственно къ понятіямъ или отвлеченнымъ представленіямъ, переносится на представленія созерцательныя, предметы реальные и требуетъ основанія познанія отъ объектовъ, которые могутъ имѣть только основаніе бытія. Надъ отвлеченными представленіями владычествуетъ законъ основанія въ томъ смыслѣ, что каждое изъ нихъ почерпаетъ свою цѣну, значеніе и все существованіе, въ томъ случаѣ называемое истиной, единственно и исключительно изъ отношенія сужденія къ чему-то внѣ его самаго находящемуся, къ основанію познанія... Надъ реальными объектами, надъ созерцательными представленіями, напротивъ, законъ основанія владычествуетъ не какъ законъ основанія познанія, а только бытія, какъ законопричинности. Поэтому требованіе основанія познанія въ этомъ случаѣ не имѣетъ ни значенія, ни смысла, такъ какъ относится къ совершенно другому классу объектовъ“.

Поэтическое изображенiе дѣйствительности подчинено закону причинности и мотивацiи. Научное изученiе дѣйствительности—закону основанiя познанiя. Смѣна поэтическихъ образовъ можетъ сопровождаться и не сопровождаться сознанiемъ логической обоснованности ихъ. Нелогическая обоснованность даетъ право на существованiе данной смѣны образовъ.

Между тѣмъ, ея присутствiемъ часто опредѣляется осмысленность поэтическихъ образовъ. Это роковое заблужденiе вноситъ путаницу въ сужденiя о достоинствахъ поэтическихъ произведенiй.

Наша жизнь во многихъ случаяхъ складывается такимъ образомъ, что разсудочная сторона ея выступаетъ на первый планъ. Отсюда наша готовность разсматривать всѣ жизненныя проявленiя сквозь призму закона основанiя познанiя. Мы забываемъ, что область искусства внѣ компетенцiи этого закона. Мы всегда готовы навязать искусству несвойственныя ему черты или отказаться отъ достиженiя проявленiй изящнаго. Въ первомъ случаѣ, искусство является для насъ чѣмъ-то мелководнымъ, ненужнымъ; во второмъ случаѣ, оно насъ пугаетъ. Мы смотримъ на проявленiе искусства, какъ на нѣчто безсмысленное, неразумное, почти безумное, тогда какъ оно, такъ сказать, сверхразумно. При столкновенiи съ искусствомъ мы часто уподобляемся слѣпцамъ, оставшимся безъ поводыря, когда логическiе законы, при всей ихъ законченности, ничего не объясняютъ намъ въ области переживаемыхъ эмоцiй.

Искусство ни логично, ни нелогично, а идейно. Идейность заключаетъ въ себѣ и понятiе логичности, и понятiе нелогичности. Идейность является единственнымъ существеннымъ принципомъ искусства. Не идя вразрѣзъ съ формальными принципами, онъ является ихъ болѣе центральнымъ толкованiемъ.

Непосредственная передача тѣхъ или иныхъ сторонъ дѣйствительности—вотъ область пространственныхъ формъ искусства. Въ поэзiи мы встрѣчались съ посредственной передачей всей дѣйствительности. Въ наиболѣе типичныхъ формахъ музыки видимая дѣйствительность пропадаетъ...

„Если спросятъ, что выражать... матеріаломъ звуковъ, надо отвѣтить: музыкальныя идеи",—говоритъ Гансликъ.

Наиболѣе типичныя формы музыки безо́бразны. Музыка не касается изображенія пространственныхъ формъ. Она какъ бы внѣ пространства.

Дѣйствительность не такова, какой она является намъ. Будемъ ли мы придерживаться научной, философской или религіозной точки зрѣнія—мы придемъ къ одному результату. Та дѣйствительность, которую мы знаемъ, является на самомъ дѣлѣ иной.

Сколько-нибудь внимательное созерцаніе образовъ дѣйствительности приводитъ насъ къ убѣжденію, что они не остаются неизмѣнными. Движеніе—основная черта дѣйствительности. Оно царитъ надъ образами. Оно создаетъ эти образы. Они обусловлены движеніемъ.

Міръ дѣйствительности, окружающій насъ, есть обманчивая картина, созданная нами. Въ собственномъ смыслѣ нѣтъ представленія, т. е. нѣтъ двухъ моментовъ времени, въ которые не произошло бы какого-либо измѣненія представленія, хотя бы мы этого и не замѣтили. Существуетъ одно движеніе. Представленіе есть моментальная фотографія; смѣна представленій есть рядъ такихъ фотографій, обусловленныхъ началомъ и концомъ. Говоря языкомъ индусовъ, между міромъ и нами протянуто обманчивое покрывало Майи.

Во всѣхъ религіяхъ существуетъ противоположеніе между нашимъ міромъ и какимъ-то инымъ, лучшимъ.

Въ искусствахъ мы имѣемъ такое же противоположеніе между формами пространственными и временной. Зодчество, скульптура и живопись заняты образами дѣйствительности, музыка—внутренней стороной этихъ образовъ, т. е. движеніемъ, управляющимъ ими. Вотъ какъ говоритъ Гансликъ: „Красота музыкальной пьесы есть специфически музыкальная красота, т. е. заключающаяся въ соединеніяхъ тоновъ безъ всякаго отношенія ихъ къ чуждому имъ, внѣ музыкальному кругу идей... Царство музыки въ самомъ дѣлѣ не отъ міра сего".

Начиная съ низшихъ формъ искусства и кончая музыкой, мы присутствуемъ при медленномъ, но вѣрномъ ослабленіи обра-

зовъ дѣйствительности. Въ зодчествѣ, скульптурѣ и живописи эти образы играютъ важную роль. Въ музыкѣ они отсутствуютъ. Приближаясь къ музыкѣ, художественное произведеніе становится и глубже, и шире.

Я считаю нужнымъ повторить слова, сказанныя мною выше: всякая форма искусства имѣетъ исходнымъ пунктомъ дѣйствительность и конечнымъ—музыку, какъ чистое движеніе. Или, выражаясь Кантовскимъ языкомъ, всякое искусство углубляется въ „ноуменальное". Или, по Шопенгауэру, всякое искусство ведетъ насъ къ чистому созерцанію міровой воли. Или, говоря языкомъ Ницше, всякая форма искусства опредѣляется степенью проявленія въ ней духа музыки. Или, по Спенсеру, всякое искусство устремляется въ будущее. Или, наконецъ, „царство музыки въ самомъ дѣлѣ не отъ міра сего".

Въ настоящую эпоху человѣческій духъ на перевалѣ.

За переваломъ начинается усиленное тяготѣніе къ вопросамъ религіознымъ. Музыка сильнѣй и сильнѣй вліяетъ на всѣ формы искусства. Музыка—о будущемъ.

„Имѣющіе уши да слышатъ"...

При разсмотрѣніи искусства съ точки зрѣнія содержанія подчеркивается значеніе музыки, какъ искусства, отражающаго міръ ноуменальный.

Музыка, какъ искусство, выражающее новыя формы душевной жизни, останавливаетъ вниманіе при разсмотрѣніи искусства съ точки зрѣнія современности и религіи.

Въ моей статьѣ формальная зависимость искусствъ другъ отъ друга и послѣдовательность ихъ выдвигается на первый планъ. Музыка, какъ чистое движеніе,—вотъ краеугольный камень нашего пониманія.

Въ музыкѣ постигается сущность движенія; во всѣхъ безконечныхъ мірахъ эта сущность одна и та же. Музыкой выражается единство, связующее эти міры, бывшіе, сущіе и имѣющіе существовать въ будущемъ. Безконечное совершенствованіе постепенно приближаетъ насъ къ сознательному пониманію этой сущности. Надо надѣяться, что намъ возможно приблизиться въ будущемъ къ такому пониманію. Въ музыкѣ мы безсознательно прислушиваемся къ этой сущности... Въ музыкѣ звучатъ намъ намеки будущаго

совершенства. Вотъ почему мы говоримъ, что она о будущемъ. Въ откровеніи Іоанна мы имѣемъ пророческіе образы, рисующіе судьбы міра. „Вострубитъ бо, и мертвые возстанутъ, и мы измѣнимся"... Труба Архангела—эта апокалиптическая музыка—не разбудитъ-ли насъ къ окончательному постиженію явленій міра?

Музыка—о будущемъ...

Музыка побѣждаетъ звѣздныя пространства и отчасти время. Творческая энергія поэта останавливается надъ выборомъ образовъ для воплощенія своихъ идей. Творческая энергія композитора свободна отъ этого выбора. Отсюда захватывающее дѣйствіе музыки. Вершины ея возносятся надъ вершинами поэзіи.

Во всѣхъ искусствахъ насъ останавливаютъ опредѣленные образы или опредѣленность въ смѣнѣ ихъ. Въ музыкѣ намъ важна опредѣленность настроеній. Опредѣленность въ сочетаніи звуковъ останавливаетъ насъ въ музыкѣ, а не образы или событія, къ которымъ при нѣкоторой фантазіи можно пріурочить ихъ. Опредѣленное настроеніе вызываетъ у А представленіе о рядѣ событій аналогичнаго настроенія; В представляетъ группу людей, соединенныхъ общимъ дѣйствіемъ; С припоминаетъ картину природы и т. д.

Если бы эти лица составили программу музыкальной пьесы, наше вниманіе остановило бы несовпаденіе въ пониманіи смысла даннаго мотива. Это несовпаденіе, однако, не касалось бы даннаго мотива. Душевное движеніе, вызванное этимъ мотивомъ, не измѣнилось бы отъ разнообразныхъ истолкованій его. Извѣстные образы и событія могли бы играть роль моста между жизнью и музыкой. Они не могли бы быть цѣлью извѣстнаго мотива. Въ музыкѣ то или иное душевное движеніе ничѣмъ не заслоняется: оно носитъ универсальный характеръ. Оно — лицомъ къ лицу съ нами. Воплощаясь въ другія искусства, оно индивидуализируется.

Въ другихъ искусствахъ тѣ или иные художественные образы являются носителями душевныхъ волненій. Они художественны постольку, поскольку дѣйствуютъ на нашу душу. Созерцая эти образы, мы проникаемся ихъ настроеніями.

Въ музыкѣ, наоборотъ, образы отсутствуютъ. Вмѣсто нихъ мы имѣемъ дѣло съ мотивомъ, вызывающимъ аналогичныя настроенія...

Сознаніе аналогіи между мотивомъ и извѣстнымъ образомъ— явленіе вторичное. Здѣсь мы имѣемъ дѣло какъ бы съ дедуктивнымъ умозаключеніемъ, малую посылку котораго займетъ данный образъ. То, что въ другихъ искусствахъ передается посредственно, то въ музыкѣ непосредственно.

Гансликъ говоритъ по этому поводу слѣдующее: „Современныя музыкальныя сочиненія, въ которыхъ господствующій ритмъ прерывается какими-то таинственными прибавленіями или сваленными въ кучу контрастами, славятся за то, что будто бы музыка разрываетъ въ нихъ узкія границы, поднимаясь до выразительности рѣчи. Намъ всегда казалась двусмысленною такая похвала: границы музыки вовсе не узки, но зато обозначены весьма рѣзко (рѣзко-ли?). Музыка никогда не можетъ подняться до рѣчи — слѣдовало бы сказать спуститься, разсматривая дѣло собственно съ музыкальной точки зрѣнія, такъ какъ музыка, очевидно, гораздо болѣе возвышенный языкъ, чѣмъ рѣчь“.

Непосредственно безпричинное чередованіе звуковъ вполнѣ обосновано, ибо время—простѣйшая форма закона основанія— является единственно необходимымъ условіемъ музыки.

Музыкальный мотивъ объединяетъ разнообразныя картины аналогическаго настроенія; онъ заключаетъ въ себѣ какъ бы экстрактъ изъ всего того, что значительно въ этихъ картинахъ. Языкъ музыки—языкъ объединяющій.

Существуетъ полный параллелизмъ между каждымъ искусствомъ, съ одной стороны, и тѣми или иными формальными чертами въ музыкѣ—съ другой.

Причинная смѣна образовъ замѣнена ритмомъ различныхъ тоновъ. Семи цвѣтамъ спектра соотвѣтствуютъ семь октавъ европейской гаммы. Качество вещества—высотѣ тона. Количество—силѣ тона и т. д. Всѣ искусства встрѣчаютъ аналогичныя черты въ музыкѣ, но языкъ музыки объединяетъ и обобщаетъ искусство.

Глубина и интенсивность музыкальныхъ произведеній не намекаетъ ли на то, что здѣсь снятъ обманчивый покровъ съ

видимости? Въ музыкѣ намъ открываются тайны движенія, его сущность, управляющая міромъ.

Мы имѣемъ дѣло съ цѣлой вселенной; въ поэзіи эта вселенная была выражена описаніемъ явленій дѣйствительности; въ живописи—изображеніемъ красочной стороны ея и т. д. Намъ понятно противоположеніе между музыкой и всѣми искусствами, подчеркиваемое Шопенгауэромъ и Ницше. Намъ понятно и все большее перенесеніе центра искусствъ отъ поэзіи къ музыкѣ. Это перенесеніе происходитъ съ ростомъ нашей культуры. Намъ понятно, наконецъ, полусознательное восклицаніе Верлэна:

„De la musique avant toute chose,
De la musique avant et toujours“...

Въ симфонической музыкѣ заканчивается переработка дѣйствительности; дальше итти некуда. А между тѣмъ вся сила и глубина музыки впервые развертывается въ симфоніяхъ.

Симфоническая музыка развилась въ недавнемъ прошломъ. Здѣсь мы имѣемъ послѣднее слово искусства. Въ симфонической музыкѣ, какъ наиболѣе совершенной формѣ, рельефнѣе кристаллизованы задачи искусства. Симфоническая музыка является знаменемъ, указывающимъ путь искусству въ его цѣломъ и опредѣляющимъ характеръ его эволюціи.

Симфоническая музыка не касается феноменальной дѣйствительности. Образы являются въ музыкѣ продуктомъ рефлексіи.

Требованія объясненія музыки породили цѣлое направленіе; отдѣльныя удачныя произведенія, написанныя въ стилѣ этого направленія, не искупаютъ его ошибочности.

Центръ музыки по прежнему въ симфоніи. Въ этомъ стремленіи объяснять музыку сказалась ошибка, аналогичная вышеуказанной въ поэзіи.

Глубина музыки и отсутствіе въ ней внѣшней дѣйствительности наводятъ на мысль объ эмблематическомъ характерѣ музыки, объясняющей тайну движенія, тайну бытія.

„Изъ намековъ краткихъ
Жизни глубь вставала...
Поднималась молча
Тайна роковая“...
(Вл. Соловьевъ).

„Бывшія мгновенія поступью беззвучною
Подошли и сняли вдругъ покрывало съ глазъ...
Видишь что-то вѣчное, что-то неразлучное...
И года минувшіе, какъ единый часъ“...

(Вл. Соловьевъ).

Здѣсь искусство стремится къ той же цѣли, какъ и наука, но съ другой стороны, обратной и противоположной. Солидарность искусства съ наукой должна поэтому заключаться не въ смѣшеніи задачъ, не во внѣшнихъ пріурочиваніяхъ искусства къ научнымъ цѣлямъ, не въ смѣшеніи путей, но въ опредѣленной границѣ между наукой и искусствомъ. Эта граница обусловливаетъ противоположность между наукой и искусствомъ. Эта противоположность пріучаетъ насъ къ мысли о разнообразіи путей, ведущихъ насъ къ познанію вселенной.

Изъ вышесказаннаго слѣдуетъ, что близостью къ музыкѣ опредѣляется достоинство формы искусства, стремящейся посредствомъ образовъ передать безóбразную непосредственность музыки. Каждый видъ искусства стремится выразить въ образахъ нѣчто типичное, вѣчное, независимое отъ мѣста и времени. Въ музыкѣ наиболѣе удачно выражаются эти волненія вѣчности. Къ нимъ впослѣдствіи могутъ быть пріурочены разнообразныя комбинаціи образовъ и событій. Каждая отдѣльная комбинація такъ относится къ ея музыкальному прототипу, какъ понятіе видовое къ своему родовому.

Въ области логическаго мышленія объемъ и содержаніе понятія находятся въ обратномъ отношеніи. Въ области художественнаго созерцанія ширина (объемъ) и глубина (содержаніе) какъ бы прямо пропорціональны. Въ музыкѣ мы имѣемъ комбинаціи всѣхъ возможныхъ дѣйствительностей. Объемъ музыки—безграниченъ. Содержаніе ея—наиболѣе глубокое содержаніе. Музыка не разумна, но ея область не одни только чувства.

Нѣкоторые мыслители не пріурочиваютъ идеи къ понятіямъ. Они не считаютъ ихъ реальными сущностями. Въ идеяхъ, по ихъ мнѣнію, заключаются элементы какъ обстрактнаго, такъ и конкретнаго.

Достоинство художественнаго произведенія не можетъ опредѣлиться ни умностью, ни эмоціональностью его.

Въ художественномъ произведенiи мы имѣемъ и то, и другое. Мы смотримъ здѣсь на явленiе внѣ всякихъ умозаключенiй относительно его. Мы усматриваемъ въ этихъ художественныхъ воспроизведенiяхъ явленiй нѣчто вѣчное. Не является ли этотъ элементъ вѣчнаго, независимо отъ внѣшнихъ условiй, тѣмъ элементомъ, который заставлялъ нѣкоторыхъ мыслителей выдѣлять его, какъ элементъ идейности? Отсюда у насъ впервые зарождается какъ бы смутное предчувствiе, что сущность искусства заключается въ его идейности. Отсюда мы понимаемъ смыслъ выраженiя, которое часто употребляютъ художники: они говорятъ, что мало видѣть предметы, надо „умѣть видѣть". Умѣнiе видѣть есть умѣнiе понимать въ образахъ ихъ вѣчный смыслъ, ихъ идею. Не сюда ли относится „музыка сферъ"? Разсмотрѣнiе идейности искусства не относится, однако, къ нашей задачѣ.

Мы разсматриваемъ искусство съ точки зрѣнiя формы. Мы касаемся идейности искусства лишь въ виду зависимости, существующей между обсужденiемъ искусства съ точки зрѣнiя формы и содержанiя.

Въ музыкѣ выступаетъ эта зависимость съ особенной отчетливостью. Отсюда-же у насъ рождается мысль о художественномъ творчествѣ, какъ синтезѣ разсудка и чувства въ нѣчто, обусловливающее и то и другое. Двойственность существующаго между разсудкомъ и чувствомъ исчезаетъ при созерцанiи художественныхъ образовъ. Здѣсь—чувство становится, по словамъ Гейбеля, „спокойнымъ и прозрачнымъ рѣчнымъ ложемъ, поверхъ котораго стремится, подымаясь и опускаясь, потокъ звуковъ".

Такой мысли, вытекающей изъ недостаточности одной разумности или эмоцiональности искусства, какъ нельзя болѣе соотвѣтствуетъ мысль объ идейности искусства.

Въ каждомъ произведенiи искусства насъ останавливаетъ и образъ, и то, что дѣлаетъ этотъ образъ художественнымъ. Въ „Происхожденiи трагедiи изъ духа музыки" Ницше останавливается на вышеупомянутомъ противоположенiи искусствъ, на противоположенiи между духомъ Аполлона и Дiониса. Въ трагедiи онъ видитъ примиренiе этихъ разнородныхъ началъ. Онъ предсказываетъ шествiе Дiониса изъ

Индіи. Здѣсь намекъ на все большее проникновеніе музыкой современной драмы. Это проникновеніе не ограничивается, по нашему глубокому убѣжденію, драмой. Оно распространяется на всѣ искусства. Подробное разсмотрѣніе этого вліянія относится къ разсмотрѣнію искусства съ точки зрѣнія современности. Столь модное теперь выраженіе „настроеніе"—уже давно потеряло всякій смыслъ. Произошло то же, что съ украденной одеждой, которая, однако, не въ пору. Не знаютъ къ чему примѣнить слово „настроеніе" — это какъ бы ярлычекъ, отставшій отъ того предмета, къ которому онъ былъ приклеенъ. А между тѣмъ выраженіе „настроеніе" имѣетъ глубокій смыслъ. Оно указываетъ на эволюцію искусствъ въ сторону музыки. Настроеніе того или другого образа слѣдуетъ понимать, какъ „настроенность" этого образа, какъ его „музыкальный ладъ"... Углубляясь въ символическія драмы Ибсена, драмы съ настроеніемъ, мы поражаемся двойственностью, а иногда и тройственностью ихъ смысла. Среди обыкновенной драмы здѣсь и тамъ проскальзываетъ аллегорія. Эта аллегорія не исчерпываетъ всей глубины драмы. Фономъ, на которомъ развивается драматическое и аллегорическое дѣйствіе, является „настроенность" этихъ драмъ, т. е. музыкальность, безо́бразность, „бездонность" ихъ. Здѣсь и тамъ видны творческія попытки соединить временное съ невременнымъ, въ обыденномъ дѣйствіи показать необыденность значенія его. Эти соединяющія попытки вытекаютъ изъ стремленія драмы проникнуться духомъ музыки. Это совмѣстное присутствіе драматизма съ музыкальностью, соединеніе того и другого элемента, неминуемо ведетъ къ символизму.

Д. С. Мережковскій опредѣляетъ символъ, какъ соединеніе разнороднаго въ одно. Въ будущемъ, по мнѣнію Соловьева, Мережковскаго и другихъ, намъ предстоитъ вернуться къ религіозному пониманію дѣйствительности. Музыкальность современныхъ драмъ, ихъ символизмъ, не указываетъ-ли на стремленіе драмы стать мистеріей[8])? Драма вышла изъ мистеріи. Ей суждено вернутся къ ней. Разъ драма приблизится къ мистеріи, вернется къ ней, она неминуемо сходитъ съ подмостковъ сцены и распространяется на жизнь. Не имѣемъ ли мы здѣсь намека на превращеніе жизни въ мистерію?

Не собираются ли въ жизни разыграть нѣкую всесвѣтную мистерію?..

Опера, и въ особенности Вагнеровская,—та же драма. Въ этой драмѣ музыкальность выступаетъ на первый планъ, но не въ побочномъ, а въ собственномъ смыслѣ.

Въ Вагнерѣ мы имѣемъ музыканта, впервые сознательно протянувшаго руку трагедіи, какъ бы въ цѣляхъ облегченія послѣдней ея эволюціи въ сторону музыки.

Вслѣдъ за Вагнеромъ, еще музыкантомъ, появляются драмы Ибсена, еще поэта, но уже стремящагося къ музыкѣ. Вагнеръ — музыкантъ, снизошедшій до поэзіи, Ибсенъ — поэтъ, восшедшій къ музыкѣ. Оба они въ значительной степени протянули мостъ отъ поэзіи къ музыкѣ.

Каждое музыкальное произведеніе состоитъ изъ ряда колебаній звуковъ; воспріятіе ухомъ этихъ колебаній, какъ тоновъ, опредѣляется простотой ихъ отношеній. Въ музыкѣ недопустимо любое отношеніе колебаній. Необходимъ выборъ, среди безконечно разнообразныхъ отношеній, только весьма простыхъ. Выразительность мелодій, заключающаяся въ подборѣ этихъ отношеній, въ другихъ искусствахъ является намъ то какъ идеализація, то какъ типичность, то какъ стилизація, то какъ схематизація.

Въ „Островѣ мертвыхъ“ А. Беклина насъ поражаетъ соотвѣтствіе между фигурой, замкнутой въ бѣлую одежду, скалами, кипарисами и мрачнымъ небомъ (а по другому варіанту—заревымъ фономъ).

Этимъ выборомъ только опредѣленныхъ предметовъ выражается стремленіе выразить нѣчто однородное. Иныя краски, иные тона возбудили бы въ насъ чувство неудовлетворенности; эта неудовлетворенность совпала бы съ неудовлетворенностью, возбужденной необоснованнымъ переходомъ въ другой тонъ. Въ послѣднее время все больше и больше увеличивается эта щепетильность ко всевозможнымъ диссонансамъ. Здѣсь мы переносимъ нѣчто присущее музыкѣ на другія искусства. Этотъ переносъ опять-таки зависитъ отъ все большаго распространенія музыки, а также отъ вліянія ея на другія искусства.

Въ XIX столѣтіи музыка развилась быстро и мощно. Теперь она невольно обращаетъ на себя вниманіе. Она вліяетъ.

Является невольная мысль о дальнѣйшемъ характерѣ этого вліянія. Не будутъ ли стремиться всѣ формы искусства все болѣе и болѣе занять мѣсто обертоновъ по отношенію къ основному тону, т. е. къ музыкѣ?

Но будущее неизвѣстно...

1902.

ПРИНЦИПЪ ФОРМЫ ВЪ ЭСТЕТИКѢ.

§ 1.

Искусство должно имѣть принципъ своего проявленія. Такимъ принципомъ является форма искусства. Всякое искусство требуетъ внѣшнихъ средствъ выраженія. Является вопросъ, существуетъ ли норма, объединяющая формы выраженія разнообразныхъ искусствъ: иными словами, имѣется ли начало, располагающее существующія формы искусства въ планомѣрномъ порядкѣ? Если этотъ порядокъ расположенія естественно обнаружить, формы обнаруженія искусства можно было бы выводить изъ нѣкоторой единой нормы. Эта норма, не будучи дана, основополагала бы существующія формы искусства, диктуя имъ чисто формальныя цѣли; формализмъ въ указаніи цѣлей искусства предохранялъ бы искусства отъ всякихъ тенденціозныхъ посягательствъ и въ то же время являлъ бы намъ выраженіе творческихъ начинаній не въ видѣ безсмысленнаго хаоса, а въ видѣ извѣстной упорядоченности, то есть, космоса.

Когда мы говоримъ о формѣ искусства, мы не разумѣемъ здѣсь чего-нибудь отличнаго отъ содержанія. Недѣлимое единство формы и содержанія есть канонъ эстетики, если эстетика стремится выйти изъ опеки школьнаго догматизма.

Когда мы говоримъ форма искусства, мы разумѣемъ способъ разсмотрѣнія даннаго художественнаго матеріала. Изученіе пріемовъ воплощенія творческаго символа въ мате-

ріалѣ рисуетъ рядъ естественныхъ обобщеній по группамъ. Эти группы и суть формы искусства. Когда же мы изучаемъ способъ воздѣйствія на насъ формъ, мы говоримъ о содержаніи даннаго искусства. Здѣсь форма и содержаніе только методическіе пріемы изученія даннаго намъ художественнаго единства. Такимъ единствомъ является символъ. Тамъ, гдѣ говорятъ о символизмѣ всякаго творческаго воплощенія, нельзя придавать характера формы къ содержанію отношеній какого-то противоположенія смысла. Нельзя форму отдѣлять отъ содержанія. И обратно.

Средневѣковые диспуты ученыхъ схоластиковъ о субстанціи и акциденціи привели позднѣйшихъ ученыхъ къ необходимости понимать формально эти понятія. Такъ ученіе физиковъ о работѣ или энергіи снимаетъ противоположность между субстанціей и акциденціей. Или: субстанція въ позднѣйшихъ работахъ получаетъ формальный смыслъ; она сводится къ закону причинности. Нѣчто подобное происходитъ и въ искусствѣ. Поэтому я долженъ оговориться, что трактуя о формахъ выраженія творчества, я пользуюсь терминомъ форма, какъ условнымъ терминомъ, съ удобствомъ объединяющимъ нѣкоторые способы разсмотрѣнія даннаго художественнаго символа.

Когда же мы говоримъ о нормѣ обнаруженія феноменовъ красоты, то разумѣемъ единый порядокъ, располагающій существующія формы искусства планомѣрно. Планъ, предопредѣляющій всякую форму искусства и неопредѣлимый ею, есть норма. Существующія формы искусства суть различныя ограниченія всеобщей нормы творчества. Эти ограниченія создаютъ индивидуальныя условія каждой формы искусства. Я могу изучать картину, какъ форму выраженія творчества индивидуальнаго; но я могу изучать тѣ общія условія, которыя опредѣляютъ данную форму, какъ картину, относя ее къ живописи, какъ родовой формѣ для цѣлаго ряда картинъ. Условія изученія въ обоихъ случаяхъ мѣняются. Говоря о данной картинѣ въ первомъ случаѣ, я разсматриваю, какими техническими пріемами пользуется ея творецъ, въ отличіе отъ разнообразныхъ школъ живописи. Во второмъ случаѣ я задаюсь вопросомъ иного порядка: я

спрашиваю, что опредѣляетъ данную художественную форму, какъ картину; я обращаю вниманіе на необходимыя апріорныя условія живописи, т.-е. на пространственные элементы, дающіе возможность живописцу изображать дѣйствительность на плоскости. Эстетика, построенная на первомъ ходѣ размышленій, есть эстетика эмпирическая[1]); она изъясняетъ и классифицируетъ данныя формы. Эстетика, построенная на второмъ ходѣ размышленій, изыскиваетъ законы, необходимо построяющіе и выводящіе данныя намъ формы изъ необходимыхъ элементовъ пространства и времени[2]).

Только въ послѣднемъ случаѣ эстетика освобождается отъ многообразныхъ посягательствъ на нее и со стороны безпринципныхъ остроумцевъ-эстетовъ, и со стороны теченій, навязывающихъ искусству чуждыя ему тенденціи, и со стороны эмпирическихъ наукъ. Только въ послѣднемъ случаѣ эстетика становится независимой, формальной дисциплиной, единственная задача которой предохранить творчество отъ безпринципныхъ и принципіальныхъ посягательствъ. Задача предлагаемой статьи—нарисовать проекцію того пути, который былъ бы способенъ привести эстетику къ освобожденію отъ всѣхъ чуждыхъ, навязанныхъ ей тенденцій, какой бы эти тенденціи ни выкидывали флагъ, флагъ ли эстетизма или общественности, индивидуализма или универсализма, идеализма или реализма, мистицизма или позитивизма.

§ 2.

Дѣйствительность дробится въ существующихъ формахъ искусства. Въ искусствѣ нѣтъ формы, охватывающей всей дѣйствительности. Изучая способы воплощенія художественнаго творчества, мы имѣемъ дѣло прежде всего съ диффеpенціацiей. Однѣ формы искусствъ совершеннѣе передаютъ элементы пространственности; другія—элементы временности. Скульптура и зодчество имѣютъ дѣло съ трехмѣрнымъ пространственнымъ изображеніемъ.

Зодчество изображаетъ соотношеніе массъ; скульптура—соотношеніе формъ. Живопись отвлекается отъ трехмѣрнаго пространственнаго изображенія. Ея удѣлъ—плоскость. Бла-

годаря такому отвлеченію живопись выигрываетъ въ богатствѣ изображенія. Она подчеркиваетъ краску на первомъ планѣ. Музыка имѣетъ дѣло съ самой дѣйствительностью, отвлеченной отъ видимости. Она изображаетъ смѣну переживаній, не подыскивая имъ соотвѣтствующей формы видимости. Время—существеннѣйшій формальный элементъ музыки. Оно выдвигаетъ значеніе ритма на первый планъ. Поэзія совмѣщаетъ формальныя условія временныхъ и пространственныхъ формъ искусства посредствомъ слова: слово изображаетъ посредственно; въ этомъ слабость поэзіи. Но слово изображаетъ не только форму образа, но и смѣну образовъ. Въ этомъ сила поэзіи. Поэзія посредственна, но діапазонъ сферы ея изображенія—широкъ; поэзія претворяетъ пространственныя черты въ черты временныя; и обратно.

§ 3.

Элементы пространственности, выростая въ ущербъ элементамъ временности, опредѣляютъ градацію формъ искусства.

Музыка.

Здѣсь временность выражается въ ритмѣ. Пространственность не дана. Пространство выразимо въ музыкѣ посредствомъ туманныхъ аналогій. Высота и сила тона аналогичны плотности и разстоянію массъ. Качество тона аналогично цвѣту. Эти аналогіи не даютъ пищи для сколько-нибудь существенныхъ выводовъ. Въ музыкѣ передъ нами идеальное пространство. Слѣдовательно, и образы, вызываемые музыкой, идеальны. Если искусство символично, то задача его образовъ—совмѣстить въ элементахъ конечнаго идеальное, вѣчное. Но образы, вызванные музыкой, совершенны: вотъ почему музыка, будучи формой временной, вліяетъ и на пространственныя формы искусства[3]). Вотъ почему духъ музыки возможенъ въ немузыкальныхъ по существу формахъ искусства. Тамъ онъ потенціально данъ. Музыка поэтому—скрытая энергія творчества; чѣмъ меньше формальныхъ средствъ затрачено на

воплощеніе этой энергіи, тѣмъ совершеннѣе форма образа. Время есть форма внутренняго чувства. И потому-то музыка, являясь чисто временной формой, выражаетъ символы, кажущіеся намъ особенно глубокими. Музыка углубляетъ все, къ чему ни прикоснется. Музыка—душа всѣхъ искусствъ. Вотъ почему въ ней намѣчаются ясно основныя требованія, которыя мы должны предъявлять искусству. Символъ есть соединеніе переживанія съ формой образа. Но такое соединеніе, если оно возможно, доступно посредствомъ формы внутренняго чувства, т.-е. времени. Вотъ почему всякій истинный символъ непроизвольно музыкаленъ, т.-е. непроизвольно идеализируетъ эмпирическую дѣйствительность, въ большей или меньшей степени отвлекаясь отъ реальныхъ условій пространства.

Поэзія.

Въ поэзіи элементъ временности, чистый ритмъ, такъ сказать, обрастаетъ образами. Такъ рождается аполлиническое видѣніе изъ глубины души. Только музыка раскрываетъ намъ, что видимость—покровъ, наброшенный на бездну. Поэзія разсматриваетъ видимость музыкально, какъ покровъ надъ неизреченной тайной души. Такое разсмотрѣніе есть разсмотрѣніе музыкальное. Музыка—скелетъ поэзіи. Если музыка—общій стволъ творчества, то поэзія—вѣтвистая крона его. Образы поэзіи, нарастая на свободномъ отъ образовъ ритмѣ, ограничиваютъ ритмическую свободу, такъ сказать, обременяютъ ее видимостью. Музыкальная тема становится тогда миѳомъ. Если поэзія обременяетъ музыку образами, то и обратно: благодаря поэзіи, музыка проницаетъ видимость. Въ поэзіи мы имѣемъ дѣло съ образами и смѣной ихъ. Въ результатѣ — значительное усложненіе формальныхъ элементовъ искусства. Это усложненіе выражается въ посредственности образовъ. Посредственность изображенія облегчаетъ подмѣну образовъ поэтическаго миѳа причиннымъ обоснованіемъ ихъ связи. Если миѳъ, такъ сказать, нарастаетъ на ритмѣ, то усложненіе и расчлененіе миѳа ведетъ къ нарастанію на немъ элементовъ, не имѣющихъ прямого отношенія къ искусству. Миѳъ какъ бы паразитируетъ на свободной музыкальной темѣ; тенденція — на миѳѣ.

Все это удаляетъ элементы чистаго искусства отъ его первоначальной, музыкальной основы. Такое удаленіе усложняетъ формальные элементы искусства. Музыка творчества становится теперь далекимъ фономъ, форма образа всецѣло выдвигается на первый планъ. Лишь иногда открывается родина поэзіи (музыкальная стихія) въ формахъ ея.

Живопись.

Полнота изображенія видимости посредственно передается поэзіей. Пространственность въ поэзіи еще наполовину воплощена. Бо́льшая реализація пространственной видимости сопряжена въ искусствѣ съ накопленіемъ художественнаго матеріала. Въ этомъ матеріалѣ осуществляется замыселъ. Звукъ самъ по себѣ менѣе матеріаленъ. Краска, мраморъ уже вполнѣ матеріальны. Реализуя пространственность, мы обращаемся къ формѣ въ узкомъ смыслѣ. Введеніе же матеріала, потребнаго для воплощенія этой формы (въ узкомъ смыслѣ) сопряжено съ дробленіемъ видимости, во-первыхъ, на красочное изображеніе ея, во-вторыхъ, на форменное. Внесеніе матеріала красокъ (элемента эмпирическаго) для реализаціи въ видимости идеальныхъ поэтическихъ образовъ распластываетъ эти образы на плоскости; кромѣ того, оно прикрѣпляетъ ихъ къ плоскости, т.-е. ограничиваетъ свободу ихъ движенія во времени однимъ изображеннымъ моментомъ времени. Если поэзія миѳомъ заслонила чистоту ритмическихъ движеній, живопись, выхватывая лишь одинъ моментъ миѳическаго дѣйства, удаляетъ и заслоняетъ музыкальный фонъ изображаемаго. Непосредственные элементы поэтической символизаціи (свобода во времени) превращаются въ посредственные (свя́занность плоскостью). Наоборотъ: элементы символизаціи, посредственно представленные въ поэзіи (бытіе въ пространствѣ образа), даются въ живописи непосредственно (наличность образа, изображеннаго на плоскости). Здѣсь элементъ пространственности выростаетъ въ ущербъ элементу временности.

Искусство формы (скульптура, зодчество).

Бо́льшее сравнительно съ живописью воплощеніе видимости возможно лишь съ вынесеніемъ въ пространство образовъ, запечатлѣнныхъ на плоскости. Такое вынесеніе дробитъ самый моментъ изображеннаго образа, выдѣляя изъ него лишь нѣкоторыя формы. Если музыкальная тема Зигфрида обрастаетъ образами, живописующими подвигъ Зигфрида, живопись закрѣпляетъ одинъ или нѣсколько моментовъ жизни; скульптура даетъ намъ образъ самого Зигфрида въ изображенные моменты, отвлекаясь, напримѣръ, отъ пейзажа, въ которомъ возникаетъ изображаемый образъ. Моментъ, выхваченный живописью изъ миѳа, съ вынесеніемъ изъ плоскости въ трехмѣрное пространство, дробится; центръ тяжести переносится отъ краски къ формѣ,—и поневолѣ блекнетъ, а зачастую и совсѣмъ отсутствуетъ красочное разнообразіе образа. Ритмъ въ собственномъ смыслѣ подмѣняется такъ называемой гармоніей формы. Эта гармонія, опираясь на чисто-математическіе законы соотношеній массъ, является отдаленной аналогіей съ математической основой музыкальнаго ритма. Можно сказать, что въ музыкѣ имѣемъ мы потенціалы пространства; въ зодчествѣ—потенціалы времени. Въ музыкѣ реально дана послѣдовательность ритмическихъ толчковъ; въ зодчествѣ—положеніе массъ.

§ 4.

Если пространственность выростаетъ въ ущербъ временности въ формахъ искусства, то можно норму возрастанія и уменьшенія временно-пространственныхъ элементовъ признать за естественный порядокъ, располагающій существующія формы искусства. Такой порядокъ устанавливаетъ зависимость между данными намъ формами искусства и формальными условіями чувственности—пространствомъ и временемъ. Въ этомъ выведеніи мѣста данной формы изъ ея пространственно-временныхъ отношеній эстетика становится впервые наукой о формахъ. Здѣсь не мѣсто выводить общія нормы такой науки. Насъ скорѣе интересуетъ путь, которому должно

слѣдовать для освобожденія эстетики изъ догматическихъ тисковъ.

Элементы пространства и времени суть необходимые формальные элементы всѣхъ видовъ искусства. Превращеніе этихъ формальныхъ элементовъ другъ въ друга есть слѣдствіе, вытекающее изъ разсмотрѣнія существующихъ формъ искусства. Если мы устанавливаемъ фактъ превращенія формальныхъ элементовъ, то необходимо существуютъ законы этого превращенія, *законы превращенія формъ искусства*[4]). Если время или пространство есть трансцендентальная форма искусства, и если мы устанавливаемъ возрастаніе элементовъ времени въ ущербъ элементамъ пространства и обратно, то законъ превращенія формальныхъ элементовъ есть частный случай закона сохраненія всеобщей нормы творчества формъ. *Законъ сохраненія всеобщей нормы творчества формъ есть законъ сохраненія творчества.*

Всякая форма искусства опредѣляется: во-первыхъ, формальными законами пространства и времени, во-вторыхъ, матеріаломъ, образующимъ ее. Во второмъ случаѣ имѣемъ дѣло съ веществомъ формы. Вещество есть необходимое условіе образованія эмпирической формы. Общіе законы вещества необходимо вліяютъ на общіе законы образованія формъ искусства. Законы вещества, устанавливаемые теоретической химіей и физикой, поэтому вполнѣ растяжимы: они—удобныя модели, сосредоточивающія наше вниманіе на требованіяхъ, какія мы должны предъявлять изученію формальныхъ принциповъ искусства.

Вотъ почему законъ сохраненія формальныхъ элементовъ образовъ искусства является полной аналогіей закону сохраненія вещества. Этотъ послѣдній законъ — базисъ теоретической химіи. Но законъ сохранія вещества есть только слѣдствіе закона сохранія энергіи[5]).

Уже заранѣе мы можемъ ожидать, что формальный принципъ художественнаго состоянія формы аналогиченъ энергетическому принципу. Чисто внѣшніе штрихи, его опредѣляющіе, роднятъ эстетическій принципъ съ энергетическимъ. Въ искусствѣ форма и содержаніе составляютъ недѣлимое единство. Энергія объединяетъ субстанцію и акциденцію.

Акциденціи соотвѣтствуетъ содержаніе искусства, которое выводимо изъ формы творчества; эта же форма, образующая форму искусства, аналогична субстанціи. Недѣлимое единство есть символъ. Принципъ символическій налагается на принципъ энергетическій; можетъ быть энергетическое раскрытіе символическаго принципа и обратно. Неотдѣлимость формы отъ содержанія есть совершенно формальный принципъ; законъ сохраненія формы является какъ упорядоченіе и болѣе совершенное раскрытіе формальнаго обоснованія символизма; это обоснованіе выражается въ законѣ неотдѣлимости формы отъ содержанія; этотъ же послѣдній законъ является слѣдствіемъ гносеологическаго разсмотрѣнія искусства. Съ другой стороны, законъ сохраненія формы необходимо связанъ съ закономъ сохраненія творчества. Законъ сохраненія творчества есть одинъ изъ основныхъ законовъ формальной эстетики[6]).

§ 5.

Для ближайшаго раскрытія основного формальнаго закона я воспользуюсь аналогіей. Элементами аналогіи мнѣ послужатъ элементы теоретической химіи. Эти элементы должны построить модель для будущей эстетики. Построеніе моделей принято подъ высокое покровительство науки; поэтому въ моихъ моделяхъ не нахожу ничего парадоксальнаго.

Масса есть энергія сопротивленія: такое опредѣленіе массы вноситъ единство и стройность въ пониманіе окружающихъ явленій. Мы оперируемъ съ опредѣленной массой лишь въ области статическихъ опредѣленій. Но моментъ статики есть частный случай динамическихъ отношеній. Указаніе на массу, какъ на энергію сопротивленія, равнозначно указанію на динамическій базисъ всякаго ученія о массѣ.

Форма искусства благодаря веществу получаетъ часто свое воплощеніе. Вещество, получая въ массѣ свое выраженіе, опредѣлимо динамически. Формальный принципъ искусства долженъ поэтому основополагаться на динамическомъ принципѣ. Измѣреніе количества и скорости движеній должно явиться основнымъ измѣреніемъ въ искусствѣ. Но формула

скорости вводитъ время[7]). Время поэтому — необходимая составная часть формулы скорости, время — форма внутренняго чувства и формальное условіе всякой символизаціи; время является условіемъ совершенства художественнаго произведенія. Приведеніемъ къ времени обусловливается совершенство всякой формы. Но чистая временная форма — музыка. Вотъ почему духомъ музыки опредѣляется совершенство художественной формы. Матеріалъ художественнаго произведенія есть въ такомъ освѣщеніи музыка сопротивленія. Въ этомъ смыслѣ процессъ нарастанія ритма пространственностью опредѣлимъ, какъ процессъ превращенія чистой музыки въ музыку сопротивленія. Музыка сопротивленія скрыто носитъ въ себѣ духъ чистой музыки. Она потенціально заряжена энергіей музыки. Процессъ превращенія пространственныхъ элементовъ въ элементы временные есть разряженіе духа музыки въ чистую музыку. Элементы времени, необходимые для всякаго измѣренія движенія въ музыкѣ, непосредственно даны въ ритмѣ. Уже изъ этихъ соображеній вытекаетъ доминирующее значеніе музыки въ системѣ прочихъ формъ искусства. Совершенство прочихъ формъ искусства опредѣляется степенью приближенія къ музыкѣ.

Въ современной физикѣ имѣется возможность говорить о плотности энергіи. Плотность энергіи и плотность матеріи обратно пропорціональны.

Матеріи соотвѣтствуетъ въ искусствѣ матеріалъ изображенія, т. е. форма въ буквальномъ смыслѣ. Способъ расположенія этого матеріала обусловленъ вутреннимъ эффектомъ. Внутреннему эффекту соотвѣтствуетъ настроеніе, переживаніе, вызвавшее кристаллизацію творчества. Настроеніе — форма выраженія внутренне переживаемаго творческаго эффекта. Творческій эффектъ въ этомъ смыслѣ — единственное содержаніе художественной формы. Мы имѣемъ возможность говорить объ обратномъ отношеніи между количествомъ и плотностью матеріала художественнаго изображенія и плотностью энергіи въ его расположеніи. Плотность энергіи опредѣлима степенью приближенія къ музыкѣ.

Если придать одинаковое количество энергіи матеріаламъ разныхъ плотностей, то получимъ неодинаковый эффектъ; этотъ эффектъ какъ бы находится въ обратномъ отношеніи

къ количеству и плотности (интенсивности въ сопротивленіи) матеріала и въ прямомъ къ количеству работы, затрачиваемой нами. Работа же эта опредѣляется способностью передачи эстетическому слушателю, зрителю или читателю извѣстнаго творческаго эффекта, т.-е. совершенствомъ символизаціи. Вотъ почему работа надъ формой всегда находится въ прямомъ отношеніи къ внутреннему эффекту, такъ что форма символа есть уже символъ.

Тутъ опять открывается прямая потребность отожествлять формальные законы эстетической символизаціи съ верховнымъ закономъ теоретической физики. Но это отожествленіе возможно, когда количество внѣшнихъ усилій творчества и внутреннихъ мы признаемъ постояннымъ. Создавая внѣшнія преграды (количествомъ или плотностью матеріала) къ воплощенію внутренняго эффекта, я долженъ уменьшить соотвѣтственно внутреннюю энергію творчества, при одинаковыхъ условіяхъ пространства и времени.

§ 6.

Законъ сохраненія творческой энергіи получаетъ слѣдующую формулировку:

Количество общихъ усилій для преодолѣній косности матеріала творчества постоянно; увеличивая внѣшнія усилія осложненіемъ и нагроможденіемъ матеріала для формы, мы ослабляемъ внутреннюю энергію творчества. И обратно. Здѣсь существуетъ такое же соотношеніе, какъ между потенціальной и кинетической энергіей въ любой механической конфигураціи. И подобно тому, какъ въ энергетикѣ мы постоянно имѣемъ дѣло лишь съ формами кинетической энергіи, заключая къ потенціальной энергіи, какъ къ нѣкоторому дополненію, такъ въ энергетическомъ разсмотрѣніи формъ искусства постоянно отправляемся мы отъ разсмотрѣнія закономѣрности въ художественномъ расположеніи даннаго матеріала для формы къ не данной намъ энергіи творчества. Мы видимъ закономѣрность въ расположеніи и эволюціи временно-пространственныхъ чертъ въ данныхъ намъ

формахъ искусства. Мы видимъ, что простотой выраженія формы опредѣляется эстетически ея мощь; мы заключаемъ отсюда, что или о нормахъ въ расположеніи формъ не можетъ быть и рѣчи, или же только понятіе о внутренней энергіи творчества способно дать намъ строгую классификацію искусства безъ признаковъ какого бы то ни было насилія. Включивъ понятіе о внутренней энергіи творчества, мы тѣмъ самымъ уже совершаемъ выводъ изъ безсознательной общей предпосылки о нормахъ творчества. Эта предпосылка, какъ скоро мы осознаемъ ее, какъ необходимое условіе возможности говорить о системѣ эстетическихъ формъ, есть законъ сохраненія творческихъ усилій. Законъ сохраненія творческихъ усилій, необходимо связуя форму искусства съ формой творчества и устанавливая связь при помощи единой нормы творчества между разнообразіемъ въ формахъ творчества, навсегда выводитъ насъ изъ области статическихъ, догматическихъ, метафизическихъ опредѣленій красоты въ область динамическихъ опредѣленій, гдѣ дифференціальными, научными символами мы очерчиваемъ самую работу творчества въ связи съ работой дѣйствія этого творчества на окружающихъ въ недѣлимомъ единствѣ. И поскольку законы этого единства опредѣлимы условно графически, а не логически, какъ и нѣкоторые символы математики, постольку, оставаясь формальными, они—наиболѣе удачная и вѣрная модель для отображенія правилъ и законовъ внутренней символизаціи. Разбивая и опровергая всѣ откровенно метафизическіе взгляды на искусство, энергетическая модель оставляетъ совершенно открытымъ вопросъ о символическихъ способахъ оцѣнки художественныхъ произведеній. Открывается полный просторъ какъ для свободы творчества, такъ и для субъективной критики.

Если бы методы формальной эстетики были разработаны, они являлись бы тяжелой артилеріей, громящей безжалостно и окончательно только всякія узкія выходки противъ свободы творчества.

§ 7.

Законъ эквивалентовъ[8]) нашелъ бы свое выраженіе въ формальной эстетикѣ.

Возможность параллелизовать вѣроятные эстетическіе принципы будущаго принципами энергетическими даетъ возможность конкретнѣе очертить нашу аналогію.

Представимъ себѣ статую гигантскихъ размѣровъ. Возьмемъ одно изъ геніальнѣйшихъ стихотвореній Пушкина. Представимъ себѣ пока совершенно отвлеченно возможность измѣрить эффектъ, произведенный тѣмъ и другимъ художественнымъ произведеніемъ какъ на насъ, такъ и на окружающихъ. (Пока реальныхъ средствъ для такого измѣренія не существуетъ, но они возможны въ принципѣ). Возможно, что эффектъ отъ созерцанія статуи будетъ сильнѣе эффекта, произведеннаго на насъ стихотвореніемъ Пушкина.

Если въ томъ и другомъ случаѣ элементы сравненія соотносимы съ интенсивностью художественнаго выраженія, то не явится ли такой случай нарушеніемъ очерчиваемаго принципа: произведеніе менѣе совершенной формы искусства (скульптуры) дѣйствуетъ интенсивнѣе соотносимо формы болѣе совершеннаго искусства (поэзіи). Если бы мы усмотрѣли здѣсь нарушеніе нашего закона, то мы должны были бы вспомнить, что слѣдуетъ брать количество и интенсивность творческихъ усилій надъ эквивалентнымъ количествомъ сравниваемой формы. Поэтъ, употребляя меньшее количество внѣшнихъ усилій (кинетической энергіи творчества) на созданіе своего произведенія, переноситъ эти усилія на заряженіе поэтическаго образа внутренней энергіей творчества. Количество энергій одинаково: это вытекаетъ изъ принципа сохраненія работы творчества. Наоборотъ: скульпторъ, работая надъ эквивалентнымъ матеріаломъ, затратитъ больше кинетической энергіи творчества. Если у него внѣшнихъ усилій въ четыре раза больше, нежели у поэта, тогда поэтическое произведеніе въ четыре раза интенсивнѣе на насъ подѣйствуетъ. Если же матеріалъ скульптора въ шестнадцать разъ больше эквивалентнаго матеріала, которымъ располагаетъ поэтъ, и времени

для воплощенія во столько же разъ больше, причемъ въ каждую единицу (t) времени онъ затрачиваетъ количество внутренней энергіи творчества, эквивалентное поэтическому творчеству, то будетъ имѣть мѣсто нѣкоторое равенство; если дѣйствіе на насъ произведеній скульптора выразится въ символѣ $\frac{8}{4}$, то дѣйствіе поэта выразится:

$$\frac{8.4}{4} = 8, \text{ или } \frac{8}{4} \triangleq 8 \; {}^{*)}$$

При матеріалѣ количественно въ шестнадцать разъ большемъ, нежели матеріалъ поэтическаго произведенія, получимъ:

$$\frac{8.\ 16}{4} > 8.$$

Сила эффекта можетъ оказаться всегда на сторонѣ скульптурнаго произведенія, потому что на практикѣ мы постоянно упускаемъ законъ эквивалентовъ.

Ближайшая задача точной эстетики будущаго — выискать реальныя основы для этого пока апріорнаго закона.

§ 8.

Увеличивая въ символѣ $\frac{8}{4}$ числитель послѣдовательно на единицу, имѣемъ:

$$\frac{8+1}{4}, \frac{8+1+1}{4}, \frac{8+1+1+1}{4} \text{ и т. д.}$$

Такъ увеличивается напряженіе энергіи творчества.

Повторяя самый символъ $\frac{8}{4}$, увеличиваемъ количество энергіи творчества:

$$\frac{8}{4} + \frac{8}{4} + \frac{8}{4} + \frac{8}{4} = \frac{32}{4}.$$

---

*) $\triangleq$ значокъ эквивалентности.

Количество творческихъ усилій при созданіи крупныхъ по размѣрамъ произведеній важнѣе напряженія творчества.

Напряженіе творчества играетъ болѣе важную роль при созданіи небольшихъ по размѣрамъ произведеній.

Создавая крупныя по размѣрамъ произведенія искусства, Ибсенъ стремился сперва затратить извѣстное количество энергіи $\left[\frac{a}{b}+\frac{a}{b}+\frac{a}{b}+\frac{a}{b}=\frac{4a}{b}\right]$, а затѣмъ повышалъ выправленіемъ рукописи напряженіе затраченныхъ усилій

$$\left[\frac{4a}{b}, \frac{4a+a_1}{b}, \frac{4a+a_1+a_2}{b}, \frac{4a+a_1+a_2+a_3}{b} \text{ и т. д.}\right]$$

Гете такъ писалъ Фауста.

§ 9.

Художественный образъ вызываетъ въ насъ опредѣленное настроеніе. Оно достигается приложеніемъ опредѣленныхъ творческихъ усилій. Намъ не важно, достигаемъ ли мы выраженія этого настроенія путемъ увеличенія его количества, или напряженія.

Поэтому творческія усилія, употребляемыя для выраженія мощности (плотности) настроенія, какъ бы обратно пропорціональны усиліямъ, идущимъ на увеличеніе его напряженія.

Количество и напряженіе настроенія находятся въ обратномъ отношеніи.

При Q, Q_1, Q_2 (количествѣ) и T, T_1, T_2 (напряженіи) имѣемъ:

$$\frac{Q}{Q_1}=\frac{T_1}{T}, \text{ т.-е. } QT=Q_1T_1=Q_2T_2=Q_3T_3=\text{Const.}$$

Это взаимоотношеніе между количествомъ и напряженіемъ настроенія рисуетъ передъ нами полную аналогію газовому закону Бойля и Маріотта, который играетъ такую роль въ физикѣ и теоретической химіи:

$$p.v=p_1\,v_1=p_2\,v_2=\text{Const.}$$

Обратная пропорціональность между объемомъ газа и давленіемъ является удобной моделью для характеристики

закономѣрности, существующей въ отношеніи количества настроенія къ его напряженію при одинаковыхъ творческихъ усиліяхъ, приложенныхъ къ одинаковому матеріалу для творчества.

§ 10.

Вышеприведенная аналогія является лишь частнымъ случаемъ болѣе широкой аналогіи, существующей между установленными законами вещества и еще не установленными законами точной эстетики. Эта болѣе широкая аналогія вытекаетъ изъ вышепринятаго формальнаго принципа.

Законы измѣненія состоянія вещества аналогичны законамъ измѣненія пространственныхъ или временныхъ элементовъ искусства.

Превращеніе тѣлъ параллельно превращенію формъ искусства. Быстрота возрастанія молекулярныхъ движеній соотвѣтствуетъ послѣдовательному увеличенію количества разнородныхъ движеній. Количествомъ движенія измѣряется совершенство художественной формы (въ широкомъ смыслѣ).

Движеніе—смѣна послѣдовательныхъ моментовъ времени—вотъ что является основой ритма.

1) Твердому состоянію тѣлъ аналогичны архитектурныя и скульптурныя формы.

Эти формы трехмѣрны. Онѣ обладаютъ упругостью и объемомъ. Отношеніе свѣта къ тѣни, т.-е. сочетаніе выпуклыхъ и вогнутыхъ поверхностей, играетъ здѣсь важную роль. Это чередованіе различно освѣщенныхъ поверхностей даетъ глазу впечатлѣніе пространственнаго тѣла. Причина неравномѣрнаго освѣщенія — неодинаковость разсѣянія свѣтовыхъ молекулъ. Свѣтовое колебаніе вотъ форма движенія въ скульптурѣ и архитектурѣ; вотъ проявленіе духа музыка, сближающее эти формы съ формами музыкальными. Можно говорить о ритмѣ разсѣянія свѣта. Этотъ ритмъ образуетъ аккорды различно освѣщенныхъ поверхностей. Отсюда выростаетъ пресловутая гармонія формы.

Слѣдуетъ помнить, что количество движенія здѣсь подавляется инертностью массъ. Убыли массы въ скульптурѣ соотвѣтствуетъ прибавленіе количества движенія, хотя характеръ

движенія здѣсь уже мѣняется. Можно говорить о напряженіи мускуловъ, энергіи позы и т. д.

Духъ музыки возрастаетъ. Скульптура — болѣе совершенное искусство сравнительно съ зодчествомъ.

2) Жидкому состоянію тѣлъ аналогична форма живописи. Жидкость не имѣетъ формы. Она принимаетъ форму сосуда и стремится разлиться по плоскости. Молекулы жидкихъ тѣлъ свободно вращаются другъ вокругъ друга, хотя еще взаимное скрѣпленіе не уничтожилось.

Живописецъ, изображая образы на плоскости, не нуждается въ большомъ количествѣ инертныхъ массъ для воплощенія своихъ замысловъ. Убыль инертной массы идетъ здѣсь на усложненіе свѣтовыхъ колебаній цвѣтовыми, ибо въ живописи цвѣтъ важнѣе свѣта, и на разряженіе (какъ бы диссоціацію) пространства (одно измѣреніе выпадаетъ).

3) Поэзія аналогична состоянію тѣлъ переходному между состояніемъ жидкимъ и газообразнымъ — парообразному. Законы парообразныхъ состояній вещества слагаются изъ законовъ газовыхъ, ограниченныхъ и усложненныхъ законами жидкихъ тѣлъ. Поэзія — форма переходная между временной формой (музыкой) и пространственными. Вещество, уничтожаясь реально, выражается въ поэзіи лишь въ формѣ вещественныхъ образовъ. Образы эти — отвлеченны, идеальны. Уменьшенію вещества здѣсь соотвѣтствуетъ увеличеніе количества движенія (миѳъ, ритмъ, временность).

4) Наконецъ, музыкальная форма аналогична газу. Приближаясь къ газовому состоянію, молекулы тѣлъ пріобрѣтаютъ способность все возрастающаго движенія. Музыка — искусство чистаго движенія.

Нѣтъ прерывности между состояніями тѣлъ твердыхъ, жидкихъ, газообразныхъ. И однако тѣла намъ являются не въ видѣ безконечно разнообразныхъ физическихъ состояній, а въ немногихъ.

То же и въ искусствѣ. Формы его проявленія мы группируемъ въ зодчествѣ, скульптурѣ, живописи, поэзіи, музыкѣ. Нѣкоторыя формы искусства суть явно переходныя (драма, барельефъ).

Формы искусства на подобіе видовъ животнаго царства, развиваясь, могутъ переходить другъ въ друга. Основныя

формы искусства имѣютъ одно объединяющее начало: простоту недѣлимаго единства переживаемаго Символа. Форма выраженія его—символизаціи.

§ 11.

Если при стаціонарномъ уровнѣ творчества t мы устанавливаемъ обратную пропорціональность между Q (количествомъ) и T (напряженіемъ), то при возрастаніи творческаго напряженія возрастаетъ напряженіе настроенія; это значитъ: при равномъ напряженіи Q какъ бы возрастаетъ пропорціонально напряженію этого творчества. Обозначая возрастанія напряженія чрезъ X, X_1, X_2, имѣемъ

$$\left.\frac{X}{X_t}=\frac{Q}{Q_t}\right\} \text{ при } X=1 \left.\right\} Q=\frac{Q_t}{X_t}, \text{ гдѣ } X_t=t.$$

а тогда

$$Q_t=Q.t \text{ или: } \frac{Q_t}{Q}=t$$

или:

$$\frac{Q_t}{Q_{t-1}}=\frac{Q_{t-1}}{Q_{t-2}}=\frac{Q_{t-2}}{Q_{t-3}}=\alpha=\text{Const.}$$

„α“ —коэффиціентъ возрастанія Q при возрастаніи творческаго подъема на условно-теоретическую единицу.

Имѣемъ уравненіе:

$$Q_t=Q_0+Q_0\cdot\alpha t.$$

Вынося за скобки Q_0, получаемъ;

$$Q_t=Q_0\ (1+\alpha t).$$

Эта формула аналогична формулѣ, выражающей законъ Шарля и Маріотта: $pv=p_0\,v_0\ (1+\alpha t)$, гдѣ „$\alpha$“ — коэффиціентъ расширенія газовъ.

§ 12.

Законамъ газоваго состоянія тѣлъ аналогичны законы гармоническаго (музыкальнаго) состоянія формъ. Газовые законы суть наиболѣе общіе и простые законы теоретической химіи. Различное усложненіе и ограниченіе смысла этихъ

законовъ обусловливаетъ переходъ къ законамъ парообразнаго, жидкаго и твердаго состоянія тѣлъ.

Музыкальное состояніе формъ есть наиболѣе простое, интенсивно воспринимаемое художественное состояніе видимости. Вотъ почему способъ приведенія къ музыкѣ есть основной способъ эстетическаго воздѣйствія. Этотъ способъ — символизація[9]).

Необходимость приведенія къ музыкѣ, т.-е. къ символизаціи переживаній, вытекаетъ хотя бы изъ необходимости опредѣлить „α", т.-е. коэффиціентъ возрастанія количества творческихъ усилій при возрастаніи творческаго подъема на условную мѣру. Наконецъ, этого требуетъ продолженіе нашей аналогіи: вѣдь законы Бойля и Ге-Люссака суть газовые законы, аналогичные законамъ музыкальнымъ. Уплотненіе формъ (т.-е. увеличеніе въ нихъ элемента пространственности) должно a priori нарушить выше приведенную закономѣрность. Это нарушеніе имѣетъ мѣсто въ скульптурѣ, живописи, зодчествѣ: мы не можемъ себѣ представить зданіе, статую, картину крошечныхъ размѣровъ безъ нарушенія гармоніи, хотя съ уменьшеніемъ количества вещества, потребнаго для воплощенія замысла, казалось бы, легче воплощается настроеніе бо́льшаго напряженія.

Если количество напряженія аналогично температурѣ, то количество творческихъ усилій аналогично количеству тепла. Увеличиваясь, оно какъ бы пропорціонально увеличитъ или напряженіе настроенія, производимаго художественнымъ матеріаломъ, или количество самаго матеріала одинаковаго напряженія. Мы уже видѣли, что мы затрачиваемъ больше усилій при увеличеніи напряженія постояннаго количества настроенія, нежели при увеличеніи количества настроенія того же напряженія (тутъ есть несомнѣнная связь съ психофизіологическимъ закономъ Фехнера). Совершенная аналогія передъ нами открывается въ физикѣ въ отдѣлѣ теплоты: теплоемкость при постоянномъ давленіи (C_p) больше теплоемкости при постоянномъ объемѣ (C_v).

Принявъ сходство принциповъ энергетическаго и эстетическаго за основаніе аналогіи между формальными законами эстетики и законами вещества, я могъ бы продолжать безъ конца эту аналогію въ деталяхъ. Не проникая въ сущность эстетики, она извнѣ совершенно очерчиваетъ область самостоятельнаго развитія принципа формы въ эстетикѣ. Въ эту область неминуемо должны вступить въ будущемъ серьезные теоретики искусства, если они желаютъ покинуть область безпочвенныхъ мечтаній и кривотолковъ, навязывающихъ искусству чуждыя ему цѣли.

1906.

СМЫСЛЪ ИСКУССТВА.

§ 1.

Что такое искусство?

Легко отвѣтить на этотъ вопросъ. Или—почти невозможно.

Опредѣляли и будутъ опредѣлять искусство сотни блестящихъ умовъ. Передъ нами—серія отвѣтовъ на то, что такое искусство. И если всякому изъ насъ очевидно значеніе искусства въ жизни, то цѣли его неопредѣленны, шатки. Всякій изъ насъ встрѣчался со взглядами художниковъ или мыслителей на сущность искусства; и однако отвѣты на поставленный вопросъ насъ часто не удовлетворяютъ вовсе; при этомъ мы не въ силахъ опредѣлить, почему тотъ или иной взглядъ на сущность искусства ложенъ; смутно понимаемъ мы, что иное опредѣленіе искусства взято или слишкомъ широко, или слишкомъ узко; въ первомъ случаѣ—передъ нами смутно говорящія опредѣленія; во второмъ—быть можетъ и вѣрный анализъ нѣкоторыхъ чертъ, но не всѣхъ.

Всякое міровоззрѣніе, болѣе или менѣе полно охватывающее проблемы жизни, удѣляетъ мѣсто вопросамъ эстетики; нѣтъ метафизической системы, которая не выводила бы основныхъ понятій о красотѣ. Кантъ, Фихте, Шеллингъ, Гегель, Шопенгауэръ, Гартманъ, Ницше опредѣляли искусство. Часто сужденія ихъ объ искусствѣ отличались необыкновенной глубиной и серьезностью; но эстетики ихъ предопредѣлены исходною точкой системы, въ настоящее время спорной или даже вовсе оставленной. Поэтому даже наиболѣе глубокіе взгляды на сущность искусства окрашены свѣтомъ явно или тайно не удовлетворяющихъ насъ міросозерцаній.

Наконецъ, передъ нами развертывается серія эстетикъ, независимыхъ отъ метафизики или зависимыхъ только отчасти.

И однако эстетики эти оспариваютъ другъ друга: онѣ основаны на классификаціи эстетическихъ феноменовъ или на анализѣ существующихъ формъ; принципъ классификаціи въ такомъ случаѣ лежитъ внѣ искусства—въ соціологическихъ, этическихъ, религіозныхъ, метафизическихъ или научныхъ взглядахъ своего времени; такія эстетики въ выводахъ своихъ относительно сущности красоты попадаютъ въ зависимость отъ науки, религіи, метафизики и пр. Связь любой эстетики съ коренными представленіями о дѣйствительности неминуема. Преимущество эстетикъ, разсматривающихъ феномены искусства независимо отъ господствующихъ взглядовъ на міръ и природу человѣка, передъ эстетиками, выведенными изъ этихъ взглядовъ, несомнѣнно. Эстетики перваго рода основаны на положительныхъ данныхъ; эстетики второго рода заранѣе предопредѣлены основнымъ началомъ господствующей системы: положительныя данныя здѣсь подбираются такъ, чтобы связь этихъ данныхъ подтверждала систему. Съ извѣстнымъ остроуміемъ и глубиной многократно, многообразно располагаемъ мы данныя искусства относительно общихъ принциповъ.

Но и независимыя эстетики не обойдутся безъ классификаціи. Принципомъ классификаціи не можетъ быть методологическій принципъ. Сложна разработка научно-философскихъ методовъ; все болѣе убѣждаемся мы въ значеніи метода для общихъ выводовъ. Одна и та же группа фактовъ, въ зависимости отъ способа расположенія, даетъ серіи не сведенныхъ къ единству результатовъ; или мы располагаемъ группу по логической связи, устанавливаемой между фактами, или по связи взаимнаго происхожденія (генетической), или по градаціи переживаній, сопровождающихъ факты (субъективно-психологической), или по чисто-моральнымъ, или по религіознымъ соображеніямъ. Наконецъ, самый принципъ причинности можемъ мы брать то въ болѣе широкомъ, то въ болѣе узкомъ смыслѣ; въ результатѣ получаемъ ряды физіологическихъ, физико-химическихъ, механическихъ связей, даже математическихъ формулъ.

Такъ, напримѣръ, существуетъ сходство въ общихъ воззрѣніяхъ на музыку у Шопенгауэра, Ницше, Ганслика, Гельмгольца, Спенсера. Всѣ эти мыслители придаютъ музыкѣ пер-

венствующее значеніе. Но Шопенгауэръ усматриваетъ въ ней міровую волю; Ницше приводитъ музыку къ діонисическимъ культамъ древности; Спенсеръ видитъ въ ней дифференцирующее начало переживаній; Гансликъ бросаетъ взглядъ на исторію музыки; Гельмгольцъ производитъ рядъ математическихъ выкладокъ. Разность въ опредѣленіи музыки зависитъ здѣсь отъ разности путей изслѣдованія. Шопенгауэръ—метафизикъ, Ницше—филологъ, Спенсеръ—біологъ и соціологъ, Гансликъ—музыкальный критикъ, Гельмгольцъ—физикъ и физіологъ. Понятно, что методы ихъ различны. И пока мы не произведемъ критику самихъ методовъ опредѣленія искусства, или не опредѣлимъ серію возможныхъ методовъ, пока не установимъ общаго масштаба сравненія, т.-е. не сведемъ методологическіе результаты къ одному результату (методологическому или иному), мы не можемъ сказать ни того, что приведенные мыслители сходятся, ни того, что они расходятся.

Еще примѣръ.

Извѣстный химикъ Вильгельмъ Оствальдъ въ письмахъ къ одному художнику высказываетъ свои наблюденія надъ свойствами красокъ въ связи съ техникой передачи эстетическаго впечатлѣнія; здѣсь въ основѣ лежитъ связь между зрительнымъ впечатлѣніемъ и химическимъ свойствомъ: возможна эстетика живописи, выведенная отсюда. Въ какомъ отношеніи стояла бы она къ эстетическимъ взглядамъ Джона Рескина, утверждавшаго, будто тихія переживанія въ живописи прекраснѣе переживаній бурныхъ? Да ровно ни въ какомъ. А вотъ Пшесмыцкій, доказывавшій связь Дегаза, Мане и Моне съ японской школой Ойкійуйи, равно противостоитъ и Рескину, и Оствальду. Связь между всѣми троими открылась бы тогда, когда предварительно были бы найдены, во-первыхъ, краски, химическія свойства которыхъ пригодны для передачи тихихъ переживаній, во-вторыхъ, когда Дегазъ Моне и Мане, приведенные къ японцамъ, оправдывали бы взгляды Рескина и Оствальда на живопись, т.-е. когда была бы установлена связь между химическимъ свойствомъ, впечатлѣніемъ, переживаніемъ и исторіей живописи. Эта связь находима, если вообще есть въ методологическомъ разсмотрѣніи проблемъ творчества нѣчто,

не преломляемое въ методѣ. Пока отсутствуетъ гносеологическая разработка вопросовъ искусства, мы не можемъ сказать ничего точнаго. И это чувствуетъ неподготовленный искатель правды въ искусствѣ. Оттого-то онъ снова и снова задаетъ себѣ вопросъ: „Что такое искусство?"

Положительныя эстетики, основанныя на подборѣ фактовъ, уязвимы съ совершенно противоположной стороны; сводя къ единству разнообразіе фактовъ, мы отвлекаемся отъ спеціальныхъ задачъ, преслѣдуемыхъ любой формой искусства. Художникъ всю жизнь изучаетъ краску—глубже понимаетъ онъ и задачи краски, глубже видитъ онъ связь между этими задачами и общими вопросами искусства; тоже и музыкантъ—достоинства симфоніи опредѣляетъ онъ тематической разработкой, спеціальные вопросы контрапункта для него важнѣе общихъ вопросовъ о смыслѣ искусства вовсе не потому, что онъ—узокъ, а потому, что теоретиковъ въ предѣлахъ дорогого ему искусства не безъ основаній способенъ онъ заподозрить въ диллетантизмѣ. Однажды я предложилъ ученому спеціалисту музыки вопросъ, какая опера Чайковскаго ему болѣе нравится. И онъ изумился: „нравится", легко сказать, вѣдь для него мнѣніе о томъ или иномъ произведеніи есть сумма множества слагаемыхъ; на такой вопросъ можно отвѣтить трактатомъ по музыкѣ, а вовсе не мнѣніемъ. И я устыдился простоты своего вопроса тѣмъ болѣе, что самому мнѣ приходится сплошь да рядомъ молчать, слыша поверхностныя сужденія о достоинствѣ того или иного стихотворенія тамъ, гдѣ достоинство опредѣляется для меня еще и умѣніемъ сообразоваться съ рядомъ техническихъ завоеваній въ области формы.

Теоретикъ искусства обязанъ быть еще и спеціалистомъ. Если же онъ спеціалистъ въ предѣлахъ одной только формы искусства, неминуемо поставитъ онъ свою форму во главу угла: и вотъ — однобокая классификація формъ искусства.

Какъ же быть съ опредѣленіемъ искусства?

Неужели необходимо, во-первыхъ, знать всѣ метафизическіе, религіозные, научные взгляды на искусство, во-вторыхъ, умѣть критически отнестись къ этимъ взглядамъ, въ-третьихъ, исчислить всѣ возможные способы располагать феномены искусства (методологія), въ-четвертыхъ, быть спеціалистомъ во всѣхъ

областяхъ творчества? Но безконечны сужденія объ искусствѣ; безконечны формы искусствъ; безконечно распаденіе этихъ формъ на новыя формы. Вотъ ужъ воистину требуется объять необъятное.

И оттого-то не можетъ существовать правильнаго взгляда на сущность искусства; здѣсь обречены мы на диллетантизмъ. Если такъ, остается область личныхъ сужденій: „Мнѣ это нравится... Мнѣ это не нравится"...—О вкусахъ не спорятъ. Еще менѣе умѣстны здѣсь поученія, статьи, трактаты...

И я, предъявляя вниманію читателей мою статью, нахожусь въ неловкомъ положеніи, потому что хотя я и многое читалъ, обо многомъ думалъ, кое въ чемъ успѣлъ, однако не удовлетворяю и одной двадцатой требованій, предъявленныхъ мной теоретику.

§ 2.

Вопросъ о сущности искусства остается неразрѣшимымъ. И однако можно говорить о смыслѣ искусства. Для этого нужно уяснить себѣ отношеніе, устанавливаемое между сущностью и смысломъ.

Сущность искусства есть открывающееся посредствомъ той или иной эстетической формы безусловное начало. Смыслъ искусства есть проявленіе въ цѣляхъ этого начала: можно разсмотрѣть цѣлесообразность въ соотношеніи формъ творчества; и далѣе—связать эту цѣлесообразность съ болѣе общими принципами. Слѣдуетъ помнить, что при такой постановкѣ вопроса углубленіе смысла эстетики неминуемо подчиняетъ искусство болѣе общимъ нормамъ; въ эстетикѣ обнаруживается сверхъ-эстетическій критерій; искусство становится здѣсь не столько искусствомъ (τέχνη), сколько творческимъ раскрытіемъ и преобразованіемъ формъ жизни. Идя такимъ путемъ, сталкиваемся мы съ многообразіемъ существующихъ формъ, пріемовъ техники, не вмѣщающихъ смысла искусства, не вмѣщаемыхъ въ этомъ смыслѣ. Отъ смысла искусства слѣдуетъ отличать, поэтому, формы проявленія смысла въ исторически сложившемся многообразіи искусствъ; эво-

люція формъ искусства, переживая эпохи дифференціаціи, интеграціи и снова дифференціаціи, быть можетъ, регулируема общими нормами цѣлесообразности Если же мы проведемъ линію отъ конечныхъ путей, къ которымъ должно привести насъ и искусство, къ настоящему моменту, и измѣримъ достоинство многообразныхъ формъ конечнымъ смысломъ, мы неминуемо втиснемъ искусство въ рамки раціонализма.

И потому-то смысломъ искусства неопредѣлимы существующія формы искусства.

Но если онѣ неопредѣлимы смысломъ, онѣ, быть можетъ, опредѣлимы сущностью? Но формы творчества должны разсматриваться такъ, какъ будто искусство автономно. Сущность же искусства неопредѣлима, и вовсе не потому, что нельзя подставить вмѣсто нея готовыхъ болѣе или менѣе интересныхъ схемъ, видимо разрѣшающихъ вопросъ о сущности. Вопросъ о сущности искусства неразрѣшимъ въ методахъ науки и философіи, потому что неразрѣшимы вопросы о сущности въ этихъ методахъ. Вѣдь тутъ сталкиваемся мы съ вопросомъ о субстанціи.

Съ понятіемъ субстанціи связано понятіе о неизмѣнной основѣ явленій. Спиноза училъ, что мышленіе (принципъ духовности) и протяженіе (принципъ тѣлесности)—суть свойства Божественной субстанціи. По Локку, понятіе о субстанціи внѣопытнаго происхожденія. Блестяще опредѣляетъ понятіе о субстанціи Вундтъ, когда указываетъ на два признака, характеризующихъ субстанцію: на ея безусловную реальность и внѣопытное происхожденіе; но понятіе о субстанціи, какъ реальной сущности, противорѣчиво; разъ субстанція есть реальная сущность, понятіе о ней должно быть достовѣрнымъ; внѣопытное же происхожденіе оставляетъ подъ сомнѣніемъ эту достовѣрность. Трансцендентальная философія ограничиваетъ сферой опыта первоначальное понятіе о томъ, что есть субстанція: содержаніе опыта опредѣляетъ понятіе о субстанціи: но тутъ нарушается взглядъ на субстанцію, какъ на пребывающую сущность явленій; или же понятіе о субстанціи сливается съ понятіемъ о матеріи въ принципѣ постоянства. Такъ намѣчается важный этапъ въ развитіи взглядовъ на субстанцію.

Субстанція теперь идентична матеріи. Но нѣкоторые мыслители (Шопенгауэръ, Вундтъ и другіе) самый принципъ матеріи отожествляютъ съ причинностью. И далѣе: причинность разсматриваютъ, какъ форму закона основанія.

Итакъ вопросъ о сущности предопредѣленъ логическимъ закономъ; и поскольку мы строимъ изъ общей логики логику той или иной сферы знанія (частныя логики наукъ, искусствъ), постольку вопросъ о сущности искусства рѣшался бы вовсе не обращеніемъ къ внутренней сущности искусства; онъ рѣшался бы построеніемъ логики искусства (методики)[1]. Но для того, чтобы такая логика имѣла мѣсто, мы должны вывести изъ общей логики необходимыя ея предпосылки; и далѣе: связать эти предпосылки съ опытнымъ матеріаломъ (наличностью эстетическихъ формъ), такъ или иначе сгруппированнымъ; группировать мы должны сообразно различнымъ пріемамъ (научнымъ, этическимъ, религіознымъ, эстетическимъ). Вопросъ о сущности искусства въ первоначальномъ смыслѣ снимается съ очереди, разъ мы имѣемъ намѣреніе членораздѣльно выражать наши взгляды на искусство.

Вмѣсто вопроса о сущности мы должны поднять вопросъ о методахъ отношенія къ искусству, выяснить численность методовъ и расположить параллельно методологическіе результаты; далѣе: должны мы установить связь любого методологическаго ряда съ теоретической предпосылкой искусства. Безъ такой черной, подготовительной работы не имѣемъ мы правъ на утвержденіе свободы искусства или его несвободы и т. д. Методологія эстетики въ настоящее время еще не разработана; не существуетъ еще и спеціальной логики искусства. Когэнъ, Наторпъ много поработали надъ частными логиками наукъ. Мы ждемъ образованныхъ теоретиковъ искусства, которые подведутъ общіе вопросы искусства къ желанному рубежу. А пока—осторожность въ сужденіи объ искусствѣ, вотъ все, что мы можемъ предъявлять теоретику, если предлагаетъ онъ намъ свои концепціи. Можемъ мы утверждать за искусствомъ ту или иную сущность, но сущность эта утверждается нами, какъ наша вѣра; правда, вѣра можетъ носить печать непосредственной убѣдительности, особенно если мы подкрѣпимъ ее указаніемъ на смыслъ искусства: тутъ вступаетъ въ свои

права наше религіозное credo, особенно если credo это высказывается въ художественныхъ образахъ; тутъ будемъ мы имѣть дѣло съ художественнымъ прозрѣніемъ, метафизикой искусства, религіей, но не логикой искусствъ. А вѣдь только такой логикой выносится эстетика изъ ряда смежныхъ методологій, какъ самостоятельная дисциплина.

Съ другой стороны, ограничивая субстанцію искусства опытомъ, мы должны разсматривать существующее многообразіе формъ въ качествѣ предметовъ опыта; изучать законы эволюціи, дифференціаціи и интеграціи формъ; вотъ почему останавливаютъ насъ все болѣе чисто формальныя черты искусствъ; содержаніе опредѣлимо лишь въ формѣ; форма искусства— это воплощенное содержаніе. Мы должны поэтому указать на связь, существующую между „чувственнымъ" содержаніемъ искусства (плотью его) и формами чувственности (пространствомъ или временемъ).

Всякая эстетика есть еще и трансцендентальная эстетика въ Кантовскомъ смыслѣ, т. е. она имѣетъ отношеніе къ пространству и времени; ученіе о расположеніи общихъ условій возможности эстетической формы есть ученіе о расположеніи въ пространствѣ и времени. Далѣе: въ усложненіи формъ мы опредѣляемъ такъ называемое содержаніе; содержаніе, съ этой точки зрѣнія, выводимо изъ формы. Смыслъ, т. е. послѣдняя цѣль всякаго творчества, можетъ явиться тутъ вспомогательнымъ средствомъ, освѣщая формальныя условія эстетики тѣмъ или инымъ религіознымъ свѣтомъ.

За неимѣніемъ строго разработанной логики искусствъ (предметъ ближайшихъ изслѣдованій теоретиковъ), мы поневолѣ очерчиваемъ область эстетики, какъ самостоятельнаго цѣлаго, областью теоріи знанія и метафизики (всегда религіозной по существу). Тутъ содержаніе искусства мы принуждены разсматривать то какъ форму, то какъ смыслъ: въ первомъ случаѣ, многообразіе данныхъ выводимъ мы изъ единообразія логическихъ отношеній пространства и времени; во второмъ случаѣ, освѣщаемъ это многообразіе съ точки зрѣнія цѣлей творчества. Наконецъ, краткости ради, соединяемъ мы оба способа отношенія, т. е. въ формальныхъ законахъ развитія искусства предугадываемъ символическій смыслъ. По-

ступая такъ, мы нисколько не заблуждаемся относительно условности пути: но вѣдь вся эстетика отъ Лессинга до Ницше не могла не итти этимъ путемъ. А научное изъясненіе искусства вмѣстѣ съ исторіей искусствъ никакъ не осмысливаютъ эстетическіе феномены: ни наука, ни исторія не говорятъ намъ о смыслѣ. Найти иной методъ въ наши дни значитъ быть Коперникомъ въ области эстетики.

Въ дальнѣйшемъ я разберу неизбѣжные вопросы, возникающіе изъ вышесказаннаго, и постараюсь дать схематическое (условное) ихъ рѣшеніе.

Постараюсь быть точнымъ въ установленныхъ предѣлахъ, хотя предѣлы эти, увы, условны; здѣсь не моя вина: нельзя быть точнымъ, когда отсутствуетъ логика искусствъ; точность можетъ быть лишь въ предѣлахъ того или иного метода. Я не касаюсь методологическихъ разъясненій; задача моя намѣтить вѣроятный смыслъ искусства. А смыслъ и методъ не уживаются вмѣстѣ.

§ 3.

Объективное разсмотрѣніе сущности искусства сводится къ установкѣ ряда методологическихъ рѣшеній въ духѣ нашего времени.

Точность пріема не гарантируетъ безусловности рѣшенія. Здѣсь условіемъ безусловности является усовершенствованіе метода, а не того, что вводится въ методъ. Между содержаніемъ и методомъ—непереступаемая бездна. Въ этомъ смыслѣ условны вопросы, связанные съ сущностью искусства; они опираются на процессъ развитія пріемовъ изслѣдованія; генезисъ искусства явился бы отвѣтомъ на поставленный вопросъ; происхожденіе искусства не имѣетъ отношенія ни къ смыслу, ни къ сущности искусства; тутъ вступаетъ въ свои права естествознаніе, психологія, исторія культуры, исторія религіи, исторія искусства. И отвѣтъ на то, что такое искусство, исчерпывается освѣщеніемъ искусства естествознаніемъ, психологіей и т. д. Я оставляю въ сторонѣ эти вопросы.

Есть другой подходъ къ пониманію искусства; этотъ подходъ въ очевидности факта, что искусство опирается на дѣй-

ствительность. Каждая форма искусства опредѣляется съ точки зрѣнія той коренной черты дѣйствительности, которую отображаетъ она наиболѣе полно.

Вотъ тутъ-то и возникаетъ вопросъ о томъ, что такое дѣйствительность.

Наивное сознаніе соединяетъ дѣйствительность съ видимой осязательностью явленій: видимость смѣшивается съ дѣйствительностью. Объемъ и содержаніе видимости неустойчивы: мы видимъ предметы въ пространствѣ въ то время, какъ физіологія устанавливаетъ ихъ въ двухъ измѣреніяхъ (на плоскости), относя третье измѣреніе къ мускульному чувству.

Самая предпосылка видимости—пространство — воспринимается нами условно; необходимымъ условіемъ пространства считаемъ мы его непрерывность; но „нельзя заключать изъ одного факта непрерывности движенія къ общей непрерывности пространства" — говоритъ математикъ Канторъ. Вспомнимъ взгляды Гаусса, Лобачевскаго, Бельтрами, Пуанкарэ о возможности пересѣченія параллельныхъ линій, взгляды Сильвестера, Клиффорда, Гельмгольца о четырехмѣрномъ пространствѣ[2]). Ридъ въ трактатѣ „Геометрія видимаго" соприкасается съ Гельмгольцемъ. Джевонсъ наглядно доказалъ, что въ иномъ, невообразимомъ пространствѣ мы могли бы притти къ началу Эвклидовой геометріи. Наконецъ, внѣ геометріи устанавливаемъ мы взглядъ на пространство, какъ на познавательную форму[3]).

Но, быть можетъ, въ условіяхъ видимости предѣлы безусловны; и это не такъ: попробуйте отмѣтить границы спектра, и ваши отмѣтки не совпадутъ съ отмѣтками другихъ лицъ; при постепенномъ повышеніи звуковъ, издаваемыхъ сиреной, не всѣ одновременно перестаютъ слышать эти звуки; то же о времени: вспомнимъ опыты Рошà съ расширеніемъ памяти. Видимость условна; предѣлы ея условны тоже. Видимость не покрываетъ внѣшней дѣйствительности; видимость не покрываетъ внутренней дѣйствительности (міра переживаній, болѣе узкаго у однихъ, болѣе широкаго у другихъ). Если бы дѣйствительность опредѣлялась видимостью, дѣйствительность была бы недѣйствительностью. Но что такое дѣйствительность? Съ точки зрѣнія современной психологіи, дѣйствительность

есть совокупность возможнаго опыта (внутренняго и внѣшняго); теорія знанія опредѣляетъ этотъ опытъ, какъ содержаніе нашего сознанія: опытъ внѣшній есть часть опыта внутренняго въ формахъ пространственно-временныхъ; видимость—малая часть дѣйствительности.

Видимость переживается въ искусствѣ, т. е. становится въ подчиненное отношеніе къ опыту внутреннему; зависимость внѣшняго опыта отъ опыта внутренняго не сознается нами непосредственно, но устанавливается методомъ современной психологіи и теоріи знанія; искусство явно выражаетъ эту зависимость.

Способъ выраженія — художественный символизмъ; онъ осуществляется въ свободѣ отношенія къ образамъ видимости, какъ къ моделямъ безóбразныхъ переживаній внутренняго опыта; свобода сказывается въ выборѣ образовъ и въ преобразованіи ихъ въ томъ или иномъ направленіи, не совпадающемъ съ направленіемъ измѣненія образовъ; измѣняя видимость или насыщая ее своими переживаніями, художникъ остается вѣрнымъ дѣйствительности, поскольку онъ остается вѣрнымъ и переживанію, и основнымъ схемамъ построенія образовъ видимости; измѣняя образъ видимости, онъ, въ сущности, подчеркиваетъ основныя черты образа; способъ, какимъ онъ это совершаетъ, а также порядокъ изложенія основныхъ чертъ видимости—диктуется переживаніемъ. Поэтому, и оставаясь въ предѣлахъ видимости, и творя будто бы недѣйствительные міры—художникъ остается реалистомъ въ отношеніи къ дѣйствительности и одновременно превращается въ символиста по отношенію къ видимости.

Переживаемое содержаніе сознанія не ограничивается сферой только чувствъ или процессовъ воленія, или процессовъ мышленія. Оно есть неразложимое единство этихъ процессовъ, отнесенное къ формѣ внутренняго чувства, т. е. времени. Въ нашемъ внутреннемъ чувствѣ должно быть нѣчто, одинаково относимое и къ переживанію, какъ къ содержанію внутренняго опыта, и къ явленію видимости, дабы возможно было отнесеніе перваго къ послѣднему. Эта способность, отнесенная къ разсудку, рождаетъ схематизмъ понятій разсудка, т. е. символизмъ въ болѣе широкомъ смыслѣ слова; направленная къ соотнесенію

фактовъ внѣшняго опыта съ фактами внутренняго она рождаетъ символизмъ въ болѣе узкомъ смыслѣ слова: процессъ построенія моделей переживаніямъ посредствомъ образовъ видимости есть процессъ символизаціи.

Про искусство нельзя сказать, что оно выражаетъ мысли, чувства или воленіе; всего менѣе можно сказать, что искусство есть мышленіе въ образахъ: тутъ совершили бы мы грѣхъ и относительно искусства, и относительно Канта; оно говоритъ намъ всей нераздѣльной цѣльностью душевныхъ процессовъ, въ которыхъ открываемъ мы и мысли, и чувства, и призывъ къ дѣйствію; отсюда заключаютъ справедливо, что образы искусства выражаютъ между прочимъ идеи практическаго разума; и далѣе (уже совершенно несправедливо), что въ выраженіи идей и тенденцій—смыслъ искусства; такъ подмѣняется нераздѣльная цѣльность переживанія одной стороной переживанія: образы искусства часто выражаютъ идеи, но идеи эти чаще всеобщаго и необходимаго характера (соціальныя, религіозныя, метафизическія); условія времени и среды (бытъ) образуютъ, правда, периферическій смыслъ художественнаго образа, понятаго, какъ идея, но за нимъ просвѣчиваетъ болѣе широкій и глубокій смыслъ: безъ этого смысла среда, время и мѣсто не имѣютъ значенія; пониманіе образа, какъ идеи, въ свою очередь неполно; здѣсь образъ становится аллегоріей, т. е. моделью къ модели (ибо образъ - символъ это модель переживанія).

Точно такъ же выводятъ изъ искусства нравственность, руководствуясь тѣмъ, что художественные образы будятъ и волю, призывая насъ къ высокимъ поступкамъ. Но когда заключаютъ отсюда о томъ, что горныя вершины долга и горныя вершины творчества единообразны въ формѣ, то впадаютъ въ оптическій обманъ, слишкомъ приближающій эти вершины къ нашему зрѣнію.

Исчезаетъ завлекающая насъ дымка, опоясывающая вершины творчества: въ ней — вся прелесть, все очарованіе искусства. Безъ нея—искусство становится слишкомъ доступнымъ; для чего тогда существуетъ оно, а не сводъ моральныхъ предписаній?

А когда заключаютъ, что назначеніе искусства—выраженіе нашихъ эмоцій, руководствуются тѣмъ, что искусство выражаетъ и чувства; горныя вершины творчества превращаются тогда въ вершины... облачныя, ежеминутно мѣняющія свои очертанія, проплывающія мимо жизни, какъ обыденной, такъ и цѣнной. Такъ приходимъ мы къ полному Хаосу.

Нѣтъ!

Художественный образъ уподобляется горѣ, склоны которой покрыты виноградникомъ идей; здѣсь у склона выдѣлываютъ вино новое — вино новой жизни; но не какъ вино, даны здѣсь идеи: не прямо они получаются изъ образа; нужна работа претворенія, пониманія, угадыванія со стороны лицъ, воспринимающихъ искусство; и эта работа „post-factum"; данъ образъ: онъ или виноградъ, или безплодная смоковница; только время рѣшаетъ, то онъ или другое. Вершины же горы покрыты облаками эмоцій, изъ которыхъ блещетъ молнія и гремитъ громъ; и только въ разрывахъ облакъ сверкаютъ намъ ледяныя вершины долга, способныя, однако, стать кратеромъ, выбрасывающимъ къ небу столбъ огня,—кратеромъ, затопляющимъ виноградники идей, чтобы склоны новаго долга поросли садомъ новыхъ идей. Для оцѣнки истинно-глубокаго художественнаго произведенія нужно совершить работу: претворить виноградъ въ вино (понять) и сквозь хаосъ чувствъ пройти къ вершинамъ долга съ рискомъ упасть въ пропасть. Вотъ чему уподобляется истинный образъ искусства—образъ-символъ. Вулканическая сила образа громоздитъ передъ нами все новыя кручи цѣнностей, а контуръ горы—это нормы долга.

Такъ выражается въ искусствѣ безраздѣльно-цѣлое переживаніе. Аллегорическій смыслъ символа коренится въ тѣхъ идеяхъ, которыя онъ между прочимъ выражаетъ; наивно-реалистическій смыслъ опредѣляется фабулой, мѣстомъ, временемъ и средой. Каждый символъ имѣетъ три ступени пониманій; форма пониманій измѣнчива: много есть путей восхожденія съ низины къ вершинѣ; на вершинѣ встрѣчаются эти тропы. Только совокупность тропъ (аллегорическихъ смысловъ) даетъ рельефъ символа. Каждая эпоха, каждая нація, каждая индувидуальность можетъ осмыслить символъ: только совокуп-

ность смысловъ плюсъ еще нѣчто исчерпываетъ символъ; вотъ почему истинно-символическія произведенія искусства уподобляются еще колодцу, изъ котораго не вычерпаешь воды живой.

Творчество есть живой процессъ дѣятельности; въ него входитъ совокупность душевныхъ способностей, осуществляющихъ единую цѣль. Только символъ выражаетъ эту совокупность; только въ символизмѣ—выраженіе творческой дѣятельности художника.

§ 4.

Искусство есть творческая дѣятельность души, осуществляемая при помощи опредѣленныхъ путей работы преодолѣнія матеріала.

Но есть ли творчество еще и познаніе?

Познаніе входитъ въ творчество. Иногда говорятъ, что искусство есть особаго рода познаніе; говоря такъ, смѣшиваютъ познаніе съ знаніемъ; область знанія есть область того или иного опыта, оформленнаго методомъ; знаніе есть наука; познаніе есть знаніе о знаніи; оно разсматриваетъ орудія знанія—методы; но границы методологическаго ряда опытовъ предопредѣлены тѣмъ или инымъ условіемъ возможности опыта; условіе опыта — внѣопытнаго происхожденія; оно — та или иная категорія; и поскольку единство категоріи—въ единствѣ самосознанія, постольку внѣопытная категорія есть всегда категорія разсудка. Знаніе о знаніи коренится въ самосознаніи—въ разсуждающемъ сознаніи. И потому: познаніе есть только самосознаніе, т. е. изученіе законовъ нашей познавательной дѣятельности. Познаніе есть область гносеологіи; не могутъ быть двѣ познавательныхъ дѣятельности. Утвержденіе, что искусство есть особаго рода познаніе, не имѣетъ прямого логическаго смысла. Это или красивая фраза, или путаница двухъ сферъ: познанія и знанія. Единственный смыслъ такого заявленія въ томъ, что искусство есть знаніе; выводъ — искусство есть осознаваемая наука. Выводы изъ этого вывода убійственны для всякаго живого искусства: живое

искусство должно стать искусствомъ мертвымъ *).

Съ другой стороны, утверждая искусство, какъ методъ познанія, понятіе познаванія ставятъ на первомъ мѣстѣ, понятіе же творчества выводятъ изъ него. Но рѣшая вопросъ признаніемъ примата познанія, мы сталкиваемся съ рядомъ недоумѣній.

Во-первыхъ, оставаясь въ области положительныхъ наукъ, мы видимъ, что всякое научное уясненіе разлагаетъ дѣйствительность на рядъ понятій о дѣйствительности; научныя понятія о дѣйствительности удаляютъ, а вовсе не приближаютъ насъ къ общелогическимъ понятіямъ: спеціальная логика наукъ вырабатываетъ спеціальные виды понятій; познавательный смыслъ этихъ понятій не становится яснѣе, а наоборотъ—темнѣе; общелогическій смыслъ и точность пріема не координированы; атомъ еще болѣе непонятенъ, чѣмъ идея разума, если только мы попытаемся осмыслить атомъ, какъ идею разума, отрѣшившись отъ всяческаго біоцентризма. Атомъ, какъ условіе опытнаго объясненія,—это одно, какъ познавательныя идея—совсѣмъ другое. Напримѣръ, для того, чтобы опредѣлить минералъ, я долженъ знать его химическую структуру; структура опредѣлима соотношеніемъ элементовъ: я долженъ знать химическія и физическія свойства элементовъ, долженъ расположить ихъ въ систему относительно атомныхъ вѣсовъ. Здѣсь атомъ опредѣляется вѣсовымъ отношеніемъ, т.-е. вмѣсто минерала я имѣю рядъ вѣсовыхъ отношеній; но область взвѣшиванья (статика) опредѣляется, въ свою очередь, представленіемъ о силѣ, потому что равновѣсіе есть равновѣсіе двухъ противоположно-дѣйствующихъ силъ. Въ динамикѣ я превращаю вещество въ систему силъ (минералъ, какъ комплексъ такихъ-то и такихъ-то силовыхъ линій). Дѣйствіе же силъ опредѣляю я работой. Работой кого, чего? Но тутъ стою я передъ непроницаемой тайной. Опредѣленіе минерала проницаетъ этотъ минералъ, но проницаетъ непроницаемой

---

*) Я останавливаюсь подробнѣе на тезисѣ „искусство есть особаго рода познаніе“ потому, что теперь особенно часто его слышишь.

тайной. Механическое объясненіе есть всегда построеніе модели, но смыслъ модели (общелогическій) исчезаетъ.

$$\frac{Mv^2}{2}$$

— формула живой силы. Познаніе ли это? Нѣтъ — это просто знаніе условій — кого, чего? Факта? Гдѣ объектъ такого познанія? Конечно, не въ мірѣ опыта, даже не въ мірѣ бытія. Минералъ, понятый, какъ комплексъ энергіи, превращается въ модель, въ научный символъ, — только не въ идею, не въ аллегорію. Итакъ, знаніе ведетъ насъ къ творчеству моделей; и если въ основѣ феномена (минерала) лежитъ символическое представленіе, то это представленіе логически первѣе феномена: оно его творитъ. Но тогда за созданнымъ явленіемъ стоитъ творящее его начало. Такъ начинается дуализмъ (міръ явленій и вещь въ себѣ), пока стоимъ мы на точкѣ зрѣнія спеціальнаго знанія. Но когда мы поймемъ, что самыя общія механическія представленія предустановлены формой познавательной дѣятельности, мы становимся на точку зрѣнія познанія. Вещью съ себѣ окажется наше разсуждающее сознаніе, предопредѣляющее себѣ объекты. Итакъ разсуждающее сознаніе сообразно съ законами разума въ своихъ всеобщихъ и необходимыхъ сужденіяхъ предопредѣлило такую комбинацію условій, совокупность которыхъ породила во мнѣ представленіе о минералѣ. А въ познаніи свойствъ минерала я вернулся къ комбинаціи условій, предопредѣляющихъ минералъ. И поскольку это незнаніе есть разсуждающее сознаніе вообще, я вернулся къ законамъ моего разсуждающаго сознанія. Такъ измѣняется взглядъ на познаніе: оно становится самосознаніемъ.

Во-вторыхъ, современная теорія знанія устанавливаетъ практическій характеръ за самымъ понятіемъ познаванія: оно должно осуществлять свои цѣли; слѣдовательно, я познаю что-либо для чего-либо,—безъ этого этическаго момента, внесеннаго въ актъ познанія, и познавательная дѣятельность, и объекты ея (методы), и матеріалъ методологической обработки (предметы опыта) суть данности и больше ничего. Изъ данности не выведешь никакого смысла, а смыслъ быть долженъ, иначе познаніе было бы безцѣльнымъ познаніемъ.

Познаніе подчинено единственной нормѣ, а эта норма—долженствованіе; но чтобы долженствованіе не было пустой формой, оно должно быть соединено съ какой бы то ни было данностью; соединяясь съ данностью познанія, оно образуетъ метафизическую цѣнность; соединяясь съ методомъ, оно даетъ научную цѣнность; соединяясь съ предметами внѣшняго опыта, оно даетъ этическую цѣнность; соединяясь съ предметами внутренняго опыта (съ цѣльностью переживаній), долженствованіе образуетъ ряды религіозныхъ цѣнностей; соединяясь со связью, выражающей единство переживанія и образа, т.-е. съ эстетическимъ символомъ, долженствованіе образуетъ ряды эстетическихъ цѣнностей; эстетика такимъ образомъ занимаетъ область, смежную съ этикой и религіей; только способъ проявленія цѣнности отдѣляетъ ее отъ религіи и этики; въ противоположность научной и метафизической цѣнности этика, эстетика и религія имѣютъ дѣло съ предметными данностями, а не съ познавательными; отсюда религія осуществляется въ цѣлесообразно оформленныхъ переживаніяхъ; этика—въ цѣлесообразно оформленномъ поведеніи; эстетика—въ цѣлесообразно расположенномъ рядѣ образовъ. Занимая мѣсто между нормами поведенія (формальная цѣлесообразность) и нормами переживаній (внутренне - реальная цѣлесообразность), искусство имѣетъ черты, отличающія его и отъ этики, и отъ религіи; образная цѣлесообразность ни формальна, ни внутренне-реальна (въ прямомъ религіозномъ смыслѣ); не потому ли Кантъ геніально вскрылъ въ искусствѣ *цѣлесообразность безъ цѣли*?

Итакъ соединеніе долженствованія съ той или иной данностью рождаетъ цѣнность. Но актъ соединенія, починъ — лежитъ въ свободной волѣ личности. Потому-то и научное знаніе, и философія, и этика, и эстетика, и религія суть разнаго рода творчества. *Познаніе предопредѣлено творчествомъ.*

Творчество осуществляетъ бытіе, какъ и познаніе; то и другое безъ акта творчества только матеріалъ всякаго рода мертвыхъ данностей—первобытный Хаосъ, изъ котораго возникаютъ міры. Искусство, претворяя образы жизни въ образы цѣнностей, хотя и не реализуетъ эти цѣнности (какъ религія),

но указываетъ пути реализаціи; то, что начинается въ искусствѣ, заканчивается въ религіи.

Искусство поэтому выражаетъ яснѣе идею творчества, нежели данныя намъ формы жизни. Оно — творитъ цѣнности.

Послѣднія цѣли искусства совпадаютъ поэтому съ послѣдними цѣлями человѣчества; послѣднія цѣли индивидуальнаго роста диктуются отчасти этикой, но еще болѣе религіей, которая превращаетъ эти индивидуальныя цѣли въ коллективныя. Искусство, образуя съ религіей и этикой однородную группу цѣнностей, все же ближе къ религіи, чѣмъ къ этикѣ; поэтому въ глубинѣ цѣлей, выдвигаемыхъ искусствомъ, таятся религіозныя цѣли: эти цѣли—преображеніе человѣчества, созданіе новыхъ формъ... Чего? Формъ искусства?

Но что такое форма искусства?

§ 5.

Искусство есть творческая дѣятельность; но не всякая творческая дѣятельность есть искусство; искусство есть особаго рода дѣятельность: она осуществляется въ творчествѣ связей между переживаніемъ и предметомъ того или иного внѣшняго опыта; эту связь можно охарактеризовать, какъ соединеніе дѣйствительности съ видимостью въ художественной формѣ; вѣрность дѣйствительности осуществляется здѣсь въ свободной группировкѣ элементовъ видимости, входящихъ въ форму художественнаго образа; видимость сохраняется благодаря самимъ элементамъ видимости, т.-е. матеріалу звуковъ, красокъ, словъ и т. д.

Здѣсь не мѣсто вдаваться въ гносеологическій разборъ того, что есть образъ искусства. Гносеологическое оправданіе художественнаго символизма повлекло бы за собой основательный разборъ понятій о дѣйствительности.

Но и съ психологической точки зрѣнія возможно оправдать художественный символизмъ.

Духъ и матерія, по Геффдингу, — „несводимая къ единству двоица“...

Но можно сказать и обратно: несводимая къ единству двоица есть результатъ созерцанія нѣкотораго единства то

во внѣшнихъ, то во внутреннихъ терминахъ, гдѣ связь явленій (а) есть то функціональная ихъ зависимость (b), то субъективная мотивація (с).

Творчество предопредѣляетъ созерцаніе въ ученіи о творческомъ приматѣ функцій сознанія: художественный символъ всегда есть символъ того, что единство (а) предопредѣляетъ дуализмъ между „b" и „с". И художественный символъ всегда тріада „abc", гдѣ „b" — функціональная зависимость элементовъ формы, „с" — субъективная (переживаемая) причинность, „а" — образъ творчества. Въ зависимостя отъ того, является ли для художника „а" prius'омъ творчества (Платонова идея) или post-factum'омъ (продуктъ дѣятельности) разно осознаніе художественнаго символизма. При „bc — a" художникъ есть творецъ этого единства; при „a — bc" единство осуществляется въ образѣ посредствомъ дѣятельности художника (какъ медіума). Кромѣ того, самый образъ художника можетъ быть разсмотрѣнъ, какъ дѣйствительное воплощеніе въ формѣ (матеріалъ + переживаніе) нѣкотораго единства и какъ символъ этого единства; въ послѣднемъ случаѣ „а" въ образѣ есть только параллелизмъ между „b" и „с"; въ послѣднемъ случаѣ символъ-образъ есть эмблема единства, образъ есть символъ символа. Тріада изобразима такъ: bc (a) (гдѣ „а" въ скобкахъ есть не данный въ формѣ—постулатъ соотвѣтствія между „b" и „с"). Кромѣ того, соотвѣтствіе можетъ быть установлено, исходя и отъ „b", т. е. видимости созерцаній, и отъ „с", т. е. дѣйствительности переживаній.

Получаемъ слѣдующія комбинаціи символовъ:

1) a—bc, 2) a—cb, 3) bc—a, 4) cb—a, 5) (a) bc, 6) (a) cb, 7) bc (a), 8) cb (a).

1) a—bc. Нѣкоторое реальное единство (Богъ) открывается художнику въ образѣ видимости (въ видѣ человѣка или животнаго), вызывая въ душѣ его соотвѣтствующія переживанія; художникъ въ матеріалѣ (въ камнѣ) изваиваетъ видѣніе Бога. Тутъ, во-первыхъ, онъ символическій реалистъ, ибо Богъ для него реальность, во-вторыхъ, онъ реалистъ и въ буквальномъ смыслѣ слова, отправляясь въ творчествѣ отъ образа, даннаго въ природѣ. Таковъ религіозный фетишизмъ: художникъ здѣсь какъ бы священнослужитель открывшагося

божества. Таково происхожденіе художественныхъ образовъ олимпійскихъ божествъ[4]).

2) a — cb. Нѣкоторое единство (Богъ), открываясь художнику въ его переживаніи, вызываетъ потребность изобразить (себѣ и другимъ) переживаніе божества въ образѣ; художникъ въ матеріалѣ (въ камнѣ) изваиваетъ божество, не заботясь о томъ, существуетъ ли образъ природы, соотвѣтствующій данному образу. Тутъ художникъ, во-первыхъ, символическій реалистъ, во-вторыхъ, романтикъ, ибо въ процессѣ творчества онъ отправляется отъ поющаго въ немъ переживанія[5]). Такова религіозная фантастика: художникъ здѣсь провидецъ новаго міра, не даннаго въ видимости. Таковы фантастическіе образы во всѣхъ миѳологіяхъ.

Первые два случая символическаго творчества относимы къ чисто-религіозному творчеству; но между ними и другими способами символизировать нѣтъ существенной границы.

3) bc — a. Художникъ сосредоточивается на томъ или иномъ предметѣ видимости (b); этотъ предметъ вызываетъ въ немъ нѣкоторое переживаніе (c), углубляющее художественное воспріятіе; предметъ видимости преображается; художникъ въ матеріалѣ словъ или красокъ возсоздаетъ преображенное переживаніемъ воспріятіе; возсозданный образъ (a) есть для него откровеніе нѣкоей скрытой сущности; откровеніе здѣсь совершается въ самомъ процессѣ творчества, а не до него. Художникъ, оставаясь символическимъ реалистомъ все же не разсматриваетъ созданный символъ, какъ точное воспроизведеніе внутренней правды; образъ — здѣсь намекъ; въ то же время художникъ въ образѣ своемъ стремится быть вѣрнымъ природѣ. Таковы нѣкоторыя Мадонны италіанскихъ художниковъ (Рафаэль), нѣкоторые портреты Дюрера, Гольбейна младшаго и другихъ.

4) cb — a. Художникъ сосредоточивается на томъ или иномъ переживаніи, и переживаніе вызываетъ художественный образъ; разсматривая черты этого образа, мы видимъ въ нихъ черты, взятыя изъ видимости, какъ бы ни былъ фантастиченъ данный образъ; но черты эти своеобразно видоизмѣнены; такъ, напримѣръ, разсматривая дракона, мы узнаемъ въ строеніи черепа, шеи, крылъ — строеніе черепа, шеи, крылъ

дѣйствительно существующихъ анатомическихъ формъ, но въ свободной комбинаціи; художественное прозрѣніе и здѣсь въ процессѣ творчества, но процессъ идетъ не извнѣ во внутрь, а наоборотъ: изнутри во внѣ. Таковъ Дантъ, таковы нѣкоторые изъ романтиковъ, таковы, напримѣръ, изъ художниковъ Ботичелли, Гойя, Врубель...

Четыре разсмотрѣнныхъ способа символизаціи творчества объединимы, какъ реалистическій символизмъ[6]). Здѣсь художественный образъ (a) есть нѣчто или само по себѣ реальное, или отраженіе нѣкоторой дѣйствительной реальности. Здѣсь реализмъ символизма господствуетъ одинаково, будетъ ли принадлежать произведеніе искусства къ реалистической, классической или романтической школѣ. Такъ типы символическихъ представленій „a—bc“ и „bc—a“ реалистичны по существу; типы же „a—cb“ и „cb—a“ всегда романтичны. Отношеніе реализма и романтизма, какъ школъ, къ классицизму (вѣрнѣе парнассизму), какъ школѣ, становится яснымъ, когда мы разсмотримъ формы процессовъ творчества въ связи съ матеріаломъ художественной работы.

Смыслъ даннаго класса символовъ откровенно религіозенъ: онъ заключается въ томъ, что искусство по существу символично; оно есть соединеніе для чего-то двухъ порядковъ послѣдовательностей (послѣдовательности явленій видимаго міра съ послѣдовательностью переживаемаго сознанія); это „для чего-то“ — единство (a), соединяющее міръ внѣшняго и міръ внутренняго опыта; смыслъ соединенія открывается въ религіозной метафизикѣ и мистикѣ, какъ указаніе путей преображенія міра и человѣка, т. е. созданіе новыхъ формъ.

5) (a) bc. Раскрытіе единства формъ внѣшняго и внутренняго опыта отсутствуетъ; образъ внутренней реальности изъятъ изъ міра явленій; голосъ откровенія не звучитъ въ душѣ художника; въ немъ есть только смутное сознаніе, что есть единая причина мучающей его двойственности; эта двойственность въ немъ и вокругъ него во всей своей силѣ; онъ видитъ міръ во всемъ его противорѣчіи; и міръ вызываетъ противорѣчія съ его переживаніями; образъ его творчества выражаетъ лишь параллель между даннымъ предметомъ видимости и даннымъ переживаніемъ; возможно наибольшее при-

ближеніе въ переживаніи художника къ образу видимости; этотъ максимумъ приближенія есть соотвѣтствіе; но условіе его возможности есть не открытое ни въ переживаніи, ни въ видимости единство. Такое единство сознается художникомъ, но не какъ видѣніе божества, а какъ идея разума. Художникъ можетъ исповѣдывать пантеизмъ, называть себя мистикомъ, реалистомъ — все равно: сознаніе единства идеалистично. Таковы, напримѣръ, Гете, Шекспиръ, Байронъ; таковъ же и Пушкинъ[7]).

6) (a) cb. Здѣсь процессъ отысканія соотвѣтствія отправляется отъ переживанія; такова идеалистическая романтика символизма; таковы многіе изъ современныхъ представителей символической школы (напримѣръ, Верлэнъ, Пшибышевскій, Метерлинкъ).

7) bc (a). Представленіе о единствѣ между образомъ и переживаніемъ, хотя бы идеалистическое, отсутствуетъ у художника; зарисовывая „b“ и устанавливая „b“ въ соотвѣтствіи съ „c“ въ самомъ процессѣ творчества, открывается „a“, но не какъ образъ, а какъ модель къ невоплотимому единству; здѣсь единство—безсознательное стремленіе творчества къ нѣкоей искомой гармоніи. Такова литературная школа такъ называемаго реализма. Таковы Толстой, Чеховъ...

8) cb (a). Представленіе о единствѣ отсутствуетъ; бросаясь въ хаосъ противорѣчивыхъ переживаній, художникъ видитъ соотвѣтствія между ними въ цвѣтахъ, краскахъ, запахахъ, звукахъ; художественный символъ (a) есть выраженіе этого соотвѣтствія (не единства), но самое соотвѣтствіе возможно лишь подъ условіемъ этого единства. Таковы Бодлэръ, Гофманъ, Эдгаръ По...

Опять-таки, какъ и въ выше разсмотрѣнномъ классѣ символовъ, въ 5, 6, 7 и 8-ой модели творческаго процесса возможны романтическіе, классическіе и реалистическіе пріемы; но самый процессъ есть символизація, т. е. построеніе моделей. Этотъ второй классъ символическаго творчества я назвалъ бы идеалистическимъ символизмомъ. Слѣдуетъ помнить, что реализмъ и идеализмъ здѣсь не въ отношеніи къ „b“, т. е. къ природѣ видимости, но къ „a“, т. е. къ условію соотвѣтствія видимости и ея переживаній. Второй классъ процессовъ твор-

чества и очерчиваетъ, собственно говоря, область искусства въ точномъ смыслѣ слова; то, что отдѣляетъ его отъ реалистическаго символизма, есть покровъ, занавѣшивающій отъ художника міровую тайну единства (покровъ Майи). Здѣсь образъ божества данъ какъ бы подъ вуалью идеализма. Такъ получаетъ искусство скрыто-религіозный смыслъ.

Въ томъ и другомъ случаѣ смыслъ искусства (явно или скрыто) религіозенъ; религіозное отношеніе къ міру ли, къ себѣ ли, къ человѣчеству ли есть условіе всякаго творчества. Каждый символъ есть символъ „a", т. е. единство; „b" и „c" суть средства проявленія художественнаго творчества.

Но „a" (единство) можетъ проявляться въ рядѣ „b" (внѣшняя природа) и въ рядѣ „c" (внутренняя природа). Тріада „abc" въ зависимости отъ этого становится діадой „ab" (единство природы) или „ac" (единство внутренней природы переживаній). Въ первомъ случаѣ „a" есть единство принциповъ; во второмъ случаѣ „a" есть единство человѣческихъ стремленій (Богъ въ человѣкѣ, сверхчеловѣкъ). И потому-то, опредѣляя смыслъ искусства стремленіемъ къ нѣкоторому единству, мы еще не опредѣлимъ его собственнаго смысла; этотъ смыслъ открывается въ анализѣ соотношенія „b" къ „c"; иначе смыслъ искусства совпадаетъ или со смысломъ религіи, или же искусство—особая форма науки.

Содержаніе искусства многообразно; многое можно было бы сказать по этому поводу; отвѣтомъ на вопросъ о содержаніи искусства являются образы историческаго искусства; классификація сюжетовъ, миѳовъ не входитъ въ нашу задачу. Содержаніе искусствъ есть содержаніе всей дѣйствительности; спеціальное содержаніе есть содержаніе въ спеціальной формѣ.

И потому-то вопросы формы являются краеугольнымъ камнемъ для уясненія того, что такое искусство.

Формой искусства можетъ служить самый пріемъ творчества; изучая процессы творчества, мы устанавливаемъ нѣкоторыя нормы творческихъ процессовъ по основнымъ признакамъ. Тутъ формы искусства опредѣлимы по нормамъ. Такъ получаемъ принципы классификаціи самыхъ путей художественнаго творчества[8]).

Самые процессы творчества даны; ихъ можно описать; здѣсь возможенъ тотъ или иной экспериментъ; нормы же

этихъ процессовъ суть идеи практическаго разума, предопредѣляющія условія возможности эстетическаго эксперимента; для установленія нормъ творчества намъ необходимо знаніе формъ творчества. Эти формы суть формы романтическаго, классическаго и реалистическаго творчества; психологически мы уже намѣтили ихъ изъ разсмотрѣнія комбинаціи элементовъ тріады „abc“ *).

Повторимъ вкратцѣ, что есть двѣ формы творчества моделей (символовъ): во-первыхъ, образъ вызываетъ переживаемое содержаніе сознанія, во-вторыхъ, переживаніе вызываетъ образъ.

Во второмъ случаѣ видимость понимается, какъ міръ призраковъ, изъ котораго переживаніе, какъ эндорская волшебница, вызываетъ нужный образъ, будто тѣнь Самуила.

Въ первомъ же случаѣ этой волшебницей оказывается самый образъ природы, а переживаніе лишь накладываетъ на него свою тѣнь.

Назовемъ первый случай классическимъ творчествомъ, а второй романтическимъ.

Типъ греческихъ колоннъ со всей ихъ простотою возникъ изъ идеи ствола, какъ подпоры; вотъ образчикъ того, какъ художественная форма возникаетъ изъ природнаго образа. Образы греческой скульптуры, живопись Леонардо, Мантеньи, Микель-Анжело, въ поэзіи Гомеръ, Виргилій—образцы классическаго творчества.

Въ противоположность греческой колоннѣ, готика есть продуктъ романтическаго творчества.

Метафизика романтизма и классицизма вытекаетъ изъ гносеологическаго представленія о содержаніи и формѣ переживаемаго сознанія. Форма переживаемаго сознанія — надъиндивидуальный субъектъ: содержаніе — объектъ. Отправляясь отъ формъ видимости, художникъ-классикъ инстинктивно расширяетъ понятіе о формѣ; форма предмета дается въ пространствѣ; пространство же является формой интуиціи; законы разсуждающаго сознанія диктуютъ природному образу закономѣрность; закономѣрность, какъ объективный принципъ міра, невольно становится императивомъ практическаго

*) Болѣе спеціальное разсмотрѣніе этого вопроса требуетъ отдѣльной статьи.

разума, а съ субъектомъ этого разума олицетворяетъ себя художникъ: въ его „я“ открывается „я“ міровое; онъ — деміургъ своего міра; міръ искусства есть начало сотворенія новаго міра въ мірѣ бытія.

Художникъ-романтикъ, наоборотъ, расширяя понятіе о содержаніи сознанія, во-первыхъ, олицетворяетъ въ немъ свое „я“ во-вторыхъ, видитъ въ мірѣ явленій отраженіе этого „я“. Если классикъ олицетворяетъ свое „я“ съ принципомъ творчества, романтикъ олицетворяетъ себя съ содержаніемъ творчества: въ его „я“ открывается хаосъ міра. Первый—слово безъ плоти, второй — безсловесная плоть. Первый вступаетъ въ противорѣчіе съ содержаніемъ собственной души, второй—съ закономъ своего сознанія. Вершины классическаго и романтическаго творчества переходятъ въ трагедію. Эти противорѣчія отображаются въ антиноміи между формой творчества и его содержаніемъ; но эти же противорѣчія отображаются въ антиноміи между міромъ бытія и міромъ искусствъ; выходъ изъ перваго противорѣчія—единство формы и содержанія творчества; выходъ изъ второго противорѣчія—расширеніе формъ художественнаго творчества до жизни или преображеніе жизни искусствомъ; выходъ изъ перваго противорѣчія возможенъ лишь въ томъ случаѣ, если художникъ сознаетъ себя своей собственной художественной формой, а свою жизнь — творчествомъ; выходъ изъ второго противорѣчія возможенъ, если стирается граница между искусствомъ и жизнью въ религіозномъ преображеніи жизни. Единство формы и содержанія искусства и жизни и есть постулатъ всяческаго символизма. Смыслъ искусства — только религіозенъ.

§ 6.

Отправляясь отъ продуктовъ творчества, мы можемъ анализировать самыя формы искусствъ въ буквальномъ смыслѣ. Принципомъ классификаціи являются условія пространства и времени.

Музыка. Ея основной элементъ — ритмъ, т. е. послѣдовательность во времени.

Поэзія. Основной элементъ здѣсь—данный въ словѣ образъ и смѣна его во времени, т. е. миѳъ (сюжетъ).

Живопись. Основной элементъ — данный воочію образъ, но въ краскѣ и при томъ въ двухъ измѣреніяхъ пространства.

Скульптура и зодчество. Основной элементъ здѣсь образъ въ трехъ измѣреніяхъ пространства.

Разсматривая эти четыре группы искусствъ по элементамъ пространственности и временности, мы видимъ, что съ убываніемъ одного элемента, увеличивается другой, и обратно.

Эти группы искусствъ дѣлятся трояко: 1) на искусства, данныя воспріятію непосредственно и посредственно: музыка, живопись, зодчество, скульптура даны непосредственно въ звукѣ, въ краскѣ, въ веществѣ; группа, именуемая условно поэзіей (тутъ рядъ искусствъ), дана въ словѣ; время и пространство здѣсь даны въ воображеніи (мы выдѣляемъ драму, какъ форму, пытающуюся синтезировать обѣ группы); 2) группы искусствъ дѣлимы еще на временныя (музыка) и пространственныя (живопись, зодчество, скульптура); поэзія, являясь формой, соединяющей элементъ временности съ пространственностью, все же искусство болѣе временное: пространственность возсоздаемъ мы въ воображеніи; 3) наконецъ, можно еще дѣлить искусства на естественныя и искусственныя: естественныя искусства суть тѣ, которыя или имѣютъ прямое отношеніе къ жизни (не только искусства), или генетически первѣе другихъ искусствъ; это—искусства, породившія самое представленіе о посредственномъ искусствѣ; ко вторымъ относятся пѣсни и танцы; къ первымъ—богослуженіе, мистерія (т.-е трагедія)[9]).

Пѣсня породила поэзію и чистую музыку; танцы подчеркнули значеніе музыкальнаго ритма и пластику, т.-е. элементъ скульптуры; съ другой стороны, пѣсня создала драматическій миѳъ. Въ пѣснѣ заключено символическое единство „a“ тріады „abc“, гдѣ „b“, т.-е. образъ видимости, подчеркнутъ въ пространственныхъ искусствахъ, а „c“, т.-е. безо́бразное переживаніе,—въ музыкѣ. Поэтому, условно говоря, музыка наиболѣе романтическое искусство (что отмѣчали и романтики, и Гегель), скульптура наиболѣе классическое искусство, а пѣсня искусство наиболѣе символическое.

Разсматривая искусственыя формы (т.-е. собственно искусства), мы замѣчаемъ наибольшее приближеніе къ образу види-

мости въ скульптурѣ (три измѣренія); но діапазонъ изображаемаго узокъ при полномъ отвлеченіи отъ элементовъ времени. Идеализируя образъ въ живописи (т.-е., отвлекаясь отъ третьяго измѣренія и изображая на плоскости), мы выигрываемъ въ краскѣ и въ большей свободѣ изображенія; въ рисункѣ мы имѣемъ уже схему времени; схема времени, по Канту, есть прямая линія; краска какъ бы соотвѣтствуетъ тональности въ музыкѣ. Идеализируя еще болѣе пространство въ поэзіи (перенося его въ воображеніе), мы достигаемъ большей свободы въ изображеніи всякихъ пространствъ; вмѣстѣ съ тѣмъ здѣсь уже всѣ элементы музыки налицо: временная послѣдовательность поэтическаго миѳа, а также ритмъ, словесная инструментовка и пр. Наконецъ, въ музыкальной симфоніи пространственныя отношенія даны эмблематически (въ интервалѣ), краски символизированы въ тональностяхъ, вещество въ силѣ звука; время же дано непосредственно въ ритмѣ.

Ученіе объ общихъ формахъ искусства должно покоиться на ученіи о пространствѣ и времени; тѣ или иныя формальныя частности должны быть выведены изъ общаго принципа; этотъ общій принципъ—пространство или время. Въ музыкѣ это—теорія ритма[10]); въ поэзіи это—ученіе о средствахъ изобразительности, о ритмѣ и словесной инструментовкѣ.

Ученіе о средствахъ изобразительности или трактуетъ о приложеніи къ поэзіи пространственныхъ схемъ (сравненіе, синекдоха, метафора, метонимія, гипербола и т. д.), или о приложеніи къ поэзіи схемъ временныхъ (періодъ, параллелизмъ); ученіе о ритмѣ основано на времени; ученіе о словесной инструментовкѣ должно быть основано на приложеніи теоріи музыки къ теоріи поэзіи.

Въ живописи ученіе о формѣ покоится на теоріи перспективы.

Возможна одна путеводная нить при уясненіи значенія элементовъ пространства и времени для эстетическаго сужденія о той или иной детали творчества. Я ея не стану касаться. Наконецъ, мы можемъ изучать матеріалъ, входящій въ построеніе той или иной формы искусства: слово, краску, звукъ. Такое изученіе даетъ намъ понятіе объ элементахъ художественности. Съ совершенствованіемъ техники группы искусствъ распадаются на все большее и большее количество подгруппъ;

дифференціація искусствъ, какъ и дифференціація наукъ, не имѣетъ предѣла. Здѣсь экспериментальная эстетика была бы системой наукъ: но экспериментальной эстетики, какъ системы наукъ, пока не существуетъ; въ эстетикѣ отсутствуютъ пока главные элементы точнаго метода: наблюденіе, описаніе и экспериментъ, матеріалъ творчества (форма въ узкомъ смыслѣ) не изучены вовсе[11]); и потому отсутствуетъ связь между матеріаломъ формъ и расположеніемъ его въ отношеніи къ пространству и времени.

Образъ творчества воплощается въ матеріалѣ; болѣе того, выраженіе его зависитъ отъ умѣлаго пользованія матеріаломъ; переживаніе посредствомъ оформленнаго матеріала творчества перекидываетъ мостъ отъ „c" къ „b" (или обратно) въ вышеразобранной тріадѣ „abc". Пока мы не изучимъ этого матеріала, пока не приведемъ его въ соприкосновеніе съ формами и нормами творческихъ процессовъ—спеціальный смыслъ искусства для насъ не опредѣлимъ. А отвлекаясь отъ него, мы стираемъ границу между искусствомъ и религіей.

Мы можемъ только сказать, что совокупность элементовъ, называемыхъ формой, является содержаніемъ нашего сознанія, и потому метафизическое противоположеніе содержанія формѣ—мнимое противоположеніе. Формы искусства для насъ сами по себѣ надѣлены содержаніемъ; всякое же содержаніе внѣ формы отсутствуетъ.

Такое содержаніе не можетъ быть идеей разума, ибо идеи разума формальны; онѣ со стороны этики предопредѣляютъ цѣлесообразность условій творчества, нисколько не опредѣляясь содержаніемъ.

Еще менѣе смыслъ искусства въ выраженіи познавательныхъ цѣнностей; познавательная цѣнность, какъ мы видѣли выше, относится къ совершенно иной группѣ цѣнностей.

А знаніе не можетъ быть ни содержаніемъ, ни смысломъ искусства, потому что искусство, понятое какъ знаніе, есть умѣніе (τέχνη) владѣть пріемомъ творчества: тутъ превращаемъ мы искусство въ науку.

Кажущееся проникновеніе въ содержаніе художественнаго образа, пока мы стоимъ на чисто художественной точкѣ зрѣнія, есть только процессъ углубленія и расширенія предѣловъ того, что мы считали формой.

Такъ, рядъ техническихъ пріемовъ—вотъ наиболѣе узкое понятіе о формѣ; за ними сквозитъ будто бы содержаніе; между тѣмъ спеціальное содержаніе оказывается цѣлесообразной связью этихъ пріемовъ, объединенныхъ въ пространствѣ или во времени; какъ скоро мы расширимъ понятіе о формѣ, кажущееся содержаніе опять-таки ускользнетъ отъ насъ за предѣлы формы; но стоитъ намъ еще расширить понятіе о предѣлѣ формы, и содержаніе окажется формой творческаго процесса: способомъ соединенія переживанія съ предметомъ внѣшняго опыта. Кажущееся содержаніе здѣсь опять-таки форма. Глубина поэтическаго образа, мелодіи, красочнаго сочетанія опредѣлится цѣлесообразностью въ расположеніи элементовъ пространства и времени въ творческомъ процессѣ. Не потому ли Гансликъ, этотъ знатокъ музыки, такъ отстаивалъ свой взглядъ на то, что музыкальныя идеи не имѣютъ никакого смысла, помимо смысла музыкальнаго, т. е. гармоническаго сочетанія звуковыхъ колебаній? Не потому ли поэты всѣхъ временъ придавали такое значеніе формѣ? Не потому ли и Кантъ опредѣлилъ искусство, какъ цѣлесообразность безъ цѣли?

И только въ отысканіи смысла видимыхъ образовъ или переживаній опредѣлимъ истинный смыслъ искусства. Но этотъ смыслъ религіозный. Искусство есть преддверіе религіознаго символизма; въ противоположность всяческому догматизму, символизмъ указываетъ вѣхи творческаго пересозданія себя и міра; въ символизмѣ оправдываются вѣщія слова о томъ, что „царство Божіе восхищается силой“.

Искусство не имѣетъ никакого собственнаго смысла, кромѣ религіознаго; въ предѣлахъ эстетики мы имѣемъ дѣло лишь съ формой; отказываясь отъ религіознаго смысла искусства, мы лишаемъ его всякаго смысла: его удѣлъ тогда—исчезнуть или превратиться въ науку; но искусство, понятое, какъ наука,—безцѣльнѣйшая изъ когда-либо существовавшихъ или могущихъ существовать наукъ.

Нѣтъ, искусство не подчинимо никакой религіозной догмѣ; наоборотъ, въ процессѣ живого творчества создаются символы религій; и только потомъ, умирая, они догматизируются.

Въ насъ лишь отразится, (но не опредѣлится) смыслъ переживаемаго художественнаго образа. Смыслъ искусства—пере-

создать природу нашей личности; но только тогда отразится въ насъ смыслъ любого образа, когда этотъ образъ будетъ безукоризненно воплощенъ въ рядѣ техническихъ пріемовъ.

Въ условіяхъ настоящаго для человѣчества возможно лишь внутреннее, логически не опредѣлимое касаніе тайны художественнаго творчества; анализъ творческихъ образовъ дастъ лишь рядъ формъ.

Быть можетъ, измѣненіе природы человѣчества освободитъ существующія искусства изъ-подъ власти формы, но то будутъ совершенно невообразимыя искусства.

Пока же музыка остается музыкой, а скульптура—скульптурой, возможно лишь молчаливое касаніе религіозной сущности искусства.

Религіозный смыслъ искусства эзотериченъ: содержаніе искусства здѣсь—содержаніе преображенной жизни. Къ такой жизни искусство зоветъ.

Но пока не исполнились сроки, можемъ ли мы говорить, что намъ вѣдомъ подлинный смыслъ этого въ символахъ возникающаго преображенія личности? Такого рода пророчествованія, если они ясны — дурныя пророчествованія: унижая религіозную тайну, они губятъ искусство.

И задача существующихъ эстетикъ не въ указаніи на смыслъ искусства: эта задача въ анализѣ его формъ.

§ 7.

Символизмъ даетъ методологическое обоснованіе не только школамъ искусства, но и формамъ искусства. Искусства разсматриваетъ онъ, не какъ застывшія, самодовлѣющія формы, а какъ комплекты извѣстныхъ методологическихъ пріемовъ, приводящихъ насъ къ той или иной формѣ, къ той или иной школѣ. И если въ той или иной школѣ искусства мы отправляемся отъ методологическаго результата къ опознанію метода, въ символизмѣ отправляемся мы отъ самой энергіи творчества, приводящей насъ къ тому или иному методу отношенія. Символизмъ указываетъ догматикамъ той или иной школы на то, что не въ методѣ — суть: онъ развертываетъ цѣлую школу методологическихъ формъ существующихъ, или только

возможныхъ: мы начинаемъ смотрѣть на методъ, какъ только на средство. Напримѣръ: методъ реалистической школы — изображеніе эмпирической дѣйствительности. Реализмъ этотъ методъ превращаетъ въ цѣль. Теорія символизма, анализируя предпосылки реализма, романтизма, классицизма въ искусствѣ превращаетъ цѣль каждой изъ формъ въ средство, въ техническій пріемъ воплощенія энергіи творчества. Источникъ творчества—энергію переживанія—освобождаетъ теорія символизма отъ власти нормъ и формъ на этой стадіи своего развитія. Здѣсь базисомъ теоріи является не та или иная эстетика, а данныя научной психологіи. Единство психическихъ дѣятельностей—чувствованія, воленія, мышленія—должно содержаться въ живомъ образѣ-модели, который и есть творческій символъ. Потому-то художественный символъ, выражая идею, не исчерпывается ею; выражая чувство, все же не сводимъ къ эмоціи; возбуждая волю, все же не разложимъ на нормы императива. Живой символъ искусства, пронесенный исторіей сквозь вѣка, преломляетъ въ себѣ многообразныя чувствованія, многообразныя идеи. Онъ — потенціалъ цѣлой серіи идей, чувствъ, волненій. И отсюда-то развертывается трехчленная формула символа, такъ сказать, трехсмысленный смыслъ его: 1) символъ, какъ образъ видимости, возбуждающій наши эмоціи конкретностью его чертъ, которыя намъ завѣдомы въ окружающей дѣйствительности; 2) символъ, какъ аллегорія, выражающая идейный смыслъ образа: философскій, религіозный, общественный; 3) символъ, какъ призывъ къ творчеству жизни. Но символическій образъ есть ни то, ни другое, ни третье. Онъ— живая цѣльность переживаемаго содержанія сознанія. Въ зависимости отъ такого трехчленнаго пониманія символа намъ становится понятно разнообразіе символическихъ построеній художниковъ. Художникъ, творя символъ, въ зависимости отъ своего умственнаго, нравственнаго или чувственнаго богатства, такъ сказать, параллельно своему творчеству осознаетъ собственный символъ той или иной душевной дѣятельностью. Такъ: образы Апокалипсиса—суть символы, въ которыхъ ярко выражено богатство чувственнаго воспріятія дѣйствительности; оно-то и облекаетъ непосредственно символическую цѣльность образа. Наоборотъ, — фантазія Одилона Рэдона или драмы

Мэтерлинка—суть символы, въ которыхъ идейно-философское и образное содержаніе крайне бѣдно: а работа дешифрированія, т.-е. работа надъ пониманіемъ символа, какъ аллегоріи, принадлежитъ намъ. И тѣмъ не менѣе, это—символы. Горныя кручи идеологіи, выростающія между эмпирикой долинъ и солнечнымъ блескомъ вершинъ, высоко возносятъ передъ нами символы Ницше, Ибсена. Ницше—символистъ, прежде всего символистъ въ своемъ творчествѣ; но будучи еще и человѣкомъ съ углубленнымъ сознаніемъ, онъ не можетъ въ своемъ творчествѣ параллельно съ символомъ не надстроить рядъ аллегорій и даже самыя аллегоріи разлагаетъ онъ на рядъ идейно-философскихъ тенденцій; „Сверхъ-человѣкъ", „Вѣчное возвращеніе", „Острова блаженныхъ", „Пещера Заратустры"—только религіозно-художественные символы. И тутъ вся сила Ницше. Но какой богатый матеріалъ для аллегорій представляютъ эти символы! И далѣе: съ какимъ удобствомъ аллегоріи эти подводимы подъ тѣ или иныя философскія обобщенія. И это удобство дешифрировать смыслъ символа и создало Ницше славу философа. Но какой же Ницше философъ съ точки зрѣнія современнаго неокантіанства, гдѣ строгость методологическихъ изысканій рѣшительно не допускаетъ той яркости, которая характеризуетъ Ницше?

Часто художникъ-символистъ болѣе сосредоточивается на одномъ изъ членовъ трехчленнаго символическаго построенія. Это построеніе: 1) образъ (плоть), 2) идея (слово), 3) живая связь, предопредѣляющая и идею, и образъ (слово, ставшее плотью). Напримѣръ: художникъ-символистъ съ гипертрофіей перваго члена трехчленной формулы—Брюсовъ; художники-символисты съ гипертрофіей второго члена формулы—Ницше, Ибсенъ; художникъ-символистъ, у котораго весь смыслъ не въ образѣ, не въ идеѣ, а въ образѣ-идеѣ, — это Блокъ. Способъ отношенія каждаго изъ членовъ формулы другъ къ другу создаетъ разнообразіе методовъ символическаго творчества.

Изучая формы стараго и новаго искусства, мы видимъ, что формы эти кристаллизовались такъ, а не иначе, не только подъ вліяніемъ метода воплощенія переживанія въ образъ, но

и подъ вліяніемъ чувственнаго матеріала дѣйствительности (краска, мраморъ, струны), переводящаго идеально воплощенный образъ фантазіи въ осязаемую реальность (статуя, картина, на свиткѣ начертанное стихотвореніе). Если методъ оформливаетъ энергію творчества, то оформленное творчество облекается въ грубую форму. Эта форма, раздѣляющая искусство съ точки зрѣнія пространства, времени и въ нихъ расположеннаго матеріала, и являлась исходной точкой классификаціи искусствъ... Творчество вылилось въ методы, методы вылились въ форму. Форма закрѣпила энергію творчества. Создала незыблемую скалу искусствъ. Формы дифференцировались; техника развилась. Символизмъ, какъ выраженіе энергіи творчества, обособился, замкнулся: такъ возникъ міръ искусствъ. Творчество создало миѳы о солнечномъ Аполлонѣ. Скульптура изваяла Аполлона изъ мрамора. Такъ возникъ фетишъ. Такъ поклонились искусства мраморному богу. Такъ возникло искусство для искусства. И мы привыкли опредѣлять задачи искусства, исходя изъ чувственнаго матеріала воплощенія, т.-е. исходя изъ краски, звука, вещества. Всѣ эти элементы для построенія эстетики могли бы имѣть громадное, чисто научное значеніе. Такъ, изучая природу звука, цвѣта, законы вещества, изучая законы гармоніи, мы могли бы имѣть основы научной эстетики. Но такой эстетики еще нѣтъ. Случилось иное: классификація эстетическихъ феноменовъ стала удѣломъ метафизики. Метафизика, подчиняя искусство тѣмъ или инымъ идеологическимъ концепціямъ, искала подтвержденія себѣ въ вещественныхъ знакахъ: въ статуѣ Аполлона, въ картинѣ Микель-Анжело. Вмѣсто того, чтобы поставить себѣ задачей изучить процессы творчества съ момента ихъ возникновенія въ душѣ художника до послѣдняго мазка Микель-Анжело, воплотившаго свою душу въ картинѣ, она опустила процессъ воплощенія. И потому-то метафизическая эстетика совершила двоякое кощунство: 1) холоднымъ небесамъ идеологіи она подчинила результаты живого творчества, 2) звѣздную обитель мысли, обращаясь къ искусству, обставила она не дыханіемъ творческой лавы, а пепломъ этой лавы — мертвыми статуями. Знаменитое разсужденіе Лессинга о Лаокоонѣ и добавочныя замѣчанія Шопенгауэра по этому поводу или сим-

волика, или софистика. Въ лучшемъ случаѣ это—плохая философская лирика по поводу лирическаго порыва чужого творчества.

И потому-то работа Гельмгольца о музыкѣ или разсужденіе Оствальда о техникѣ живописи дороже художнику всѣхъ Лессинговыхъ философствованій.

Работа ученыхъ физіологовъ никогда не стѣснитъ свободы творчества. Метафизическая эстетика, какъ бы она ни была прекрасна, всегда для художника „жерновъ осельный". Метафизическая эстетика всегда для искусства „мелко плавала". Это потому, что въ искусствѣ есть живой огонь религіознаго творчества, а метафизика—въ лучшемъ случаѣ замороженная религія.

Параллельно съ метафизическими эстетиками, возводящими въ фетишъ весь матеріалъ для воплощенія творчества, развивалось стремленіе положить въ основу классификаціи искусства методъ творчества. Такъ возникали догматики, предписывающія творчеству тотъ или иной методологическій пріемъ: тутъ теоретики становились на болѣе правильный путь. Оставляя форму въ болѣе грубомъ смыслѣ художнику и ученому, они брали себѣ монополію предписывать творчеству тотъ, а не иной методологическій путь. Обыкновенно канонизировали одинъ методъ: шли отъ метода къ творчеству. Такъ возникла реалистическая, романтическая и классическая школы, въ свою очередь опиравшіяся на догматы того или иного не строго критическаго міросозерцанія. Наконецъ, только въ недавнее время возникъ интересъ къ самой методологіи творчества, когда, наконецъ, энергія творчества, освобожденная отъ грубаго фетишизма формъ и болѣе тонкаго фетишизма метода, сама по себѣ была осознана, какъ источникъ разнообразныхъ методологій творчества. И теорія символизма въ этомъ смыслѣ есть теорія, перечисляющая возможныя формы творческой реализаціи, безотносительно къ вопросу о томъ, существуютъ онѣ или не существуютъ въ данномъ намъ мірѣ искусствъ. Самый міръ искусствъ теоретики символической школы должны разсматривать, какъ продуктъ примѣненія тѣхъ или иныхъ методовъ творчества, но не всѣхъ. Оставляя и углубляя существующія формы искусствъ, они ставятъ себѣ задачей

анализировать условія и задачи даннаго творчества безотносительно къ существующимъ формамъ. Они переносятъ вопросъ о цѣнности формъ искусства къ энергіи творчества, какъ цѣнности самой по себѣ. Форма и методъ еще не суть цѣнности, и потому-то передъ ними возникаетъ цѣлая серія неосуществленныхъ формъ, болѣе широкихъ, нежели формы, кристаллизованныя въ мірѣ искусствъ. Оттого-то передъ ними открывается выходъ изъ искусства, т.-е. изъ заколдованнаго круга существующихъ искусствъ. Въ то же время они ставятъ принципіально вопросъ о томъ, что такое творчество. Но этотъ же вопросъ ставится и современной теоріей познанія.

Какъ теорія символизма рѣшаетъ вопросъ о значеніи той или иной школы искусства, теорія знанія рѣшаетъ вопросъ о значеніи той или иной науки... Символизмъ, разрушая догматизмъ любой школы, готовъ признать за этой школой относительное право существованія, какъ того или иного пріема символизаціи. Теорія знанія, оставляя наукѣ право оформливать матеріалъ научнаго опыта, рисуетъ намъ школу возможныхъ методовъ, изучаетъ способы возникновенія того или иного метода въ нашемъ сознаніи. Вмѣстѣ съ тѣмъ теорія знанія проводитъ магическій кругъ между всякимъ догматизмомъ и законами разсуждающаго сознанія. Она — замкнутая окружность, отъ которой расходятся лучами системы методологическихъ дисциплинъ. Теорія символизма въ искусствѣ есть, такъ сказать, окружность, параллельная первой окружности, отъ которой лучами расходятся методологическія формы творчества. Теорія знанія есть знаніе о знаніи. Теорія творчества есть теорія построенія формъ творчества. И если творчество самоцѣнно, то теорія символизма есть теорія цѣнности, предопредѣляющая теорію знанія. Въ этомъ смыслѣ религіозное творчество есть одна изъ формъ. Теорія символизма въ такомъ освѣщеніи одинаково изучаетъ законы миѳическаго творчества, какъ и законы мистическаго, эстетическаго и всякаго иного творчества, не подчиняя эти законы эстетикѣ, ни обратно: не подчиняя эстетику, напримѣръ, религіи. Она не противостоитъ ни наукѣ, ни метафизикѣ, ни религіи, ни искусству,—а только теоріи познанія.

Теорія символизма соприкасается съ теоріей познанія въ коренномъ вопросѣ: есть ли познаніе творчество? Или обратно: есть ли творчество лишь особая форма познавательной дѣятельности? И современная теорія познанія, выдвинувшая этотъ вопросъ, сдѣлала рѣшительный и неожиданный шагъ въ сторону символизма. Я говорю о школѣ Виндельбанда, Риккерта и Ласка, рѣшившихъ вопросъ такимъ образомъ, что отнынѣ *въ вопросѣ о приматѣ творчества надъ познаніемъ теоретики символизма невольно соприкасаются съ фрейбургской школой.*

1907.

ЛИРИКА И ЭКСПЕРИМЕНТЪ.

I.

Безгранична область точнаго знанія; она охватываетъ всевозможные объекты; говорятъ, что границы точнаго знанія намѣчаются вовсе не той или иной группой объектовъ, а опредѣленностью угла зрѣнія на всевозможныя группы объектовъ; опредѣленность угла зрѣнія зависитъ отъ метода изслѣдованія; тогда точное знаніе есть связь методологическихъ группъ по пріемамъ изслѣдованія, а не по объектамъ. Наука есть связь методовъ, опредѣленно отличающихся отъ иныхъ методологическихъ связей; объекты же связей будто бы безразличны; этнографія есть наука, имѣющая опредѣленную связь и съ филологіей, и съ естествознаніемъ; это значитъ, что къ одной и той же группѣ этнографическихъ объектовъ изслѣдованія я подхожу съ двумя методами; результаты изслѣдованій, иногда противорѣчивые, несоизмѣримы тогда безъ критики объективной значимости самихъ методовъ. Предо мной ваза опредѣленной формы, расписанная орнаментомъ и съ гіероглифическими надписями; я могу опредѣлить время и мѣсто отливки вазы, во-первыхъ, анализируя надписи, во-вторыхъ, анализируя орнаментъ, въ-третьихъ, анализируя форму, сагитальный и тангентальный ея разрѣзъ; въ первомъ случаѣ, я подхожу къ анализу ея, какъ филологъ; во второмъ случаѣ,—какъ историкъ искусства; въ третьемъ случаѣ,—какъ естествоиспытатель, примѣняя къ этнографическому объекту методы, переносимые изъ сравнительной анатоміи (что практикуется съ успѣхомъ этнографами-естествоиспытателями).

Если указанные пріемы изслѣдованія приведутъ меня къ тремъ противорѣчивымъ результатамъ, я не могу сказать, что

мои пріемы изслѣдованія ложны, разъ существуетъ разработанная теорія надписей, орнамента и разрѣзовъ вазъ; сложны методы изслѣдованій и относительны; существуютъ ряды не совпадающихъ методовъ, хотя бы и точныхъ; существуетъ критика методовъ; но кругъ объектовъ изслѣдованія—все тотъ же.

Кажется, не стоитъ повторять этой азбучной истины; и однако приходится ее повторять. Можетъ ли существовать у эстетики собственный методъ изслѣдованія? Или она должна заимствовать его изъ чуждыхъ областей?

Вотъ стихотвореніе Пушкина „Пророкъ“. Какъ приступить мнѣ къ его анализу? Указанное стихотвореніе я могу анализировать двояко: во-первыхъ, со стороны содержанія, во-вторыхъ, со стороны формы. Оставляя въ сторонѣ гносеологическій вопросъ о формѣ, содержаніи и ихъ взаимоотношеніи, понимая подъ содержаніемъ и формой все то, что наивно разумѣютъ, имѣя дѣло съ этими понятіями, я все же вижу, что подъ содержаніемъ и формой можно разумѣть нѣчто многосмысленное. Подъ содержаніемъ,—во-первыхъ, идейное содержаніе „Пророка“, во-вторыхъ, содержаніе переживанія, выраженнаго въ образной формѣ, въ-третьихъ, самый образъ пророка, какимъ онъ дается въ стихотвореніи. Въ первомъ случаѣ, я могу анализировать идею „Пророка“—a) съ точки зрѣнія индивидуальности Пушкина, b) съ точки зрѣнія исторіи идей, c) съ точки зрѣнія общественныхъ и классовыхъ противорѣчій того времени, d) съ точки зрѣнія сравнительной идеологіи (анализируя типъ пророка у поэтовъ), e) съ точки зрѣнія той или иной моральной, философской, теологической или даже мистической системы. То же разнообразіе пріемовъ изслѣдованія встрѣтитъ насъ при анализѣ содержанія переживанія и формы образа. Пять указанныхъ пріемовъ изслѣдованія, умноженные на три указанныхъ пониманія содержанія „Пророка“, даютъ уже пятнадцать возможныхъ методовъ анализа содержанія, плюсъ всевозможные способы переложеній и сочетаній этихъ способовъ.

Точно такъ же, анализируя форму стихотворенія „Пророкъ“, я могу разумѣть подъ формой, во-первыхъ, совокупность средствъ изобразительности, дающихъ рельефъ образу пророка, во-вторыхъ, расположеніе и сочетаніе словъ (словесную инстру-

ментовку), въ-третьихъ, метръ и индивидуальное примѣненіе метра (ритмъ). Случайно указанные способы анализа формы распадаются на безконечное разнообразіе изслѣдованій. Совокупность средствъ изобразительности съ точки зрѣнія a) индивидуальности поэта, b) его времени, c) страны, d) положенія, e) исторіи искусствъ и такъ далѣе. Результаты изслѣдованія формы и содержанія „Пророка“ несоизмѣримы другъ съ другомъ; они зависятъ отъ методовъ.

Я могу цѣнить „Пророка“ съ точки зрѣнія исторіи, соціологіи, метра, стиля и такъ далѣе. Стихотвореніе можетъ выражать великую идею и быть не музыкальнымъ для слуха, и совершенно обратно. Въ чемъ критерій его значимости? Что есть лирика?

Говорятъ, что лирика—форма поэзіи, а поэзія — форма искусства. Существуетъ ли наука о формахъ искусства? Что есть наука? Та или иная наука есть совокупность пріемовъ изслѣдованія надъ тѣмъ или инымъ объектомъ. Но, говорятъ, объекты научнаго изслѣдованія безразличны; слѣдовательно, объектъ искусства (красота) есть, между прочимъ, объектъ научнаго изслѣдованія.

Мы видѣли, что въ одномъ объектѣ изслѣдованія перекрещиваются различные научные методы (примѣръ: этнографія, психологія и такъ далѣе). Такъ же и къ красотѣ мы подходимъ съ разнообразныхъ точекъ зрѣнія; но среди разнообразныхъ научныхъ группъ существуютъ двѣ главныхъ тенденціи въ построеніи методовъ: тенденція связывать объекты съ точки зрѣнія зависимости ихъ происхожденія (генетическій методъ) и тенденція связывать ихъ по цѣли (телеологическій методъ); въ одномъ случаѣ получаемъ группы законовъ, въ другомъ— группы оцѣнокъ; группы оцѣнокъ образуютъ группу гуманитарныхъ наукъ, предопредѣляемыхъ нормами цѣнностей; въ другомъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ группою такъ называемыхъ точныхъ наукъ, предопредѣляемыхъ нормами и формами познавательной дѣятельности; отношеніе нормъ цѣнностей къ нормамъ познанія есть наиболѣе сложный вопросъ современной теоретической мысли[1]).

Говорятъ, что эстетика есть наука. Говорятъ, что эстетика не наука вовсе. Науки опредѣляли по объектамъ изслѣдованія;

опредѣляли науки и по методамъ. Задача любой науки опредѣлима теперь, какъ серія многообразныхъ изслѣдованій надъ опредѣленной группой объектовъ, разложенной въ методахъ. Существуетъ тенденція вывести самый объектъ изъ метода; съ другой стороны, точность любого метода возникала отъ установленія опредѣленной связи между той, а не иной группой объектовъ; точность метода позволила отдѣлять самый методъ отъ объекта; и тогда открылась возможность безконечно расширить объектъ методологическаго изслѣдованія. Второй путь есть путь развитія точнаго знанія; онъ привелъ къ разработкѣ теоріи методологическихъ построеній; а эта разработка, въ свою очередь, выдвинула вопросъ о возможности выведенія самыхъ объектовъ изслѣдованія изъ методовъ этого изслѣдованія.

Если эстетика есть наука о прекрасномъ, то область ея — прекрасное. Что есть прекрасное? Это или вопросъ метафизическій, стоящій съ вопросомъ о цѣли и цѣнности красоты, или вопросъ позитивный (что считало прекраснымъ человѣчество?). Въ первомъ случаѣ передъ нами задача построить метафизику красоты, во второмъ—эстетическій опытъ въ рядѣ міровыхъ памятниковъ красоты[2]); задача точной эстетики — анализировать памятники искусствъ, вывести закономѣрности, ихъ опредѣляющія; задача метафизической эстетики— уяснить единую цѣль красоты и ею измѣрить эстетическій опытъ человѣчества. Но единообразіе такой эстетики стоитъ въ связи съ единообразіемъ метафизики. Какъ возможна единая метафизика? Какъ необходимое условіе самой теоріи знанія. И если идеальная теорія знанія претендуетъ на всеобщность, метафизика ея — всеобща и обязательна; но построеніе всеобщей и единообразной метафизики — задача, въ настоящее время едва ли осуществимая въ человѣчествѣ; и потому-то невозможно установить нормы эстетическихъ цѣнностей; эстетика невозможна, какъ гуманитарная наука.

Возможна ли она, какъ точная наука?

Да, вполнѣ возможна.

Только тогда она должна отказаться отъ обще-обязательныхъ оцѣнокъ; ея задача — выведеніе принциповъ, какъ связи эмпирическихъ гипотезъ эстетическихъ изслѣдованій; гипотезы ея опять-таки — индукція изъ эмпирическихъ законовъ.

Что же есть матеріалъ изслѣдованія въ области эстетики? Если эстетика возможна, какъ точная наука, то матеріалъ изслѣдованія ея — свой собственный: такимъ матеріаломъ можетъ служить форма искусствъ; напримѣръ, въ лирикѣ этой формой являются слова, расположенныя въ своеобразныхъ фонетическихъ, метрическихъ и ритмическихъ сочетаніяхъ и образующія то или иное соединеніе средствъ изобразительности[3]). Вотъ — эмпирика той области эстетики, которая изслѣдуетъ законы лирики.

Мнѣ возразятъ, что въ томъ или иномъ лирическомъ стихотвореніи есть еще образъ, переживаніе, сюжетъ; образъ, сюжетъ, переживаніе можно изучать со стороны формы; можетъ существовать исторія образованія сюжета, исторія возникновенія образа. Область формальной эстетики, какъ науки, стало-быть, шире. Но законы возникновенія образовъ (закономѣрность или систематика художественныхъ символовъ и переживаній) можно изучать и не съ чисто эстетической точки зрѣнія; область изученія законовъ возникновенія образовъ можетъ быть областью прикладной миѳологіи, психологіи, соціологіи и такъ далѣе—въ зависимости отъ метода, съ которымъ мы подходимъ къ объекту изученія. Объектъ изученія здѣсь — общій для ряда дисциплинъ; а точность метода связана съ опредѣленностью объекта; всякая точная наука возникала въ процессѣ ограниченія объекта изслѣдованія, въ процессѣ нахожденія sui generis связи между объектами; впослѣдствіи эта sui generis связь[4]) отдѣлялась отъ объекта, какъ методъ; и только потомъ безгранично расширялся кругъ объектовъ. Такъ въ ботаникѣ: первоначально подъ ботаникой разумѣли, главнымъ образомъ, систематику растеній; позднѣе области изученія формы растеній (морфологія), ихъ анатомическаго строенія, ихъ функцій (физіологія) и ихъ видовъ (систематика) разграничивались.

Путемъ отграниченія физіологія растеній выросла въ самостоятельное цѣлое; открылась здѣсь роль физико-химическихъ процессовъ; физіологическимъ методомъ ботаника приблизилась къ идеалу точныхъ наукъ; открылась возможность уяснить анатомію растеній, морфологію ихъ и прочее—разнообразіемъ физико-химическихъ процессовъ.

Систематика и морфологія въ первоначальномъ смыслѣ явились прикладной областью ботаники, какъ точной науки; центромъ ея стала физіологія растеній.

Развивалась ли эстетика, какъ точная наука? Произошло ли здѣсь такое же ограниченіе объектовъ изслѣдованія, какъ во всякой точной наукѣ? Нѣтъ, всегда эстетика была прикладной, а не самостоятельной областью; она становилась, отдѣльной главой то метафизики, то психологіи, то соціологіи, то теологіи, то лингвистики, то физіологіи; искони въ ней царствовалъ хаосъ методовъ; искони памятники искусствъ оцѣнивали, и только оцѣнивали, при полной невозможности найти иную норму оцѣнки, кромѣ личнаго вкуса, авторитета или соотвѣтствія съ догматомъ, не имѣющимъ прямого отношенія къ эстетикѣ, какъ наукѣ. Говорили, чѣмъ должно быть искусство, забывая, что̀ оно есть. Существующія формы искусствъ сложились такъ, а не иначе; можетъ быть, существующее искусство—не искусство; можетъ быть, искусство будущаго образуетъ новыя формы искусствъ, соотвѣтствующія долженствованію; но само представленіе объ искусствѣ сложилось не прежде факта его существованія, а послѣ; и потому-то фактическій матеріалъ искусствъ (его формы) породилъ самый вопросъ о томъ, что есть этотъ матеріалъ. И вотъ изучали матеріалъ: опредѣляли предметъ эстетическаго познанія; сложность предметовъ этого познанія, возможность разсматривать ихъ многообразно породила столь огромную спутанность во взглядахъ на задачи и методы эстетики, что эта послѣдняя до нынѣшняго времени вовсе не существовала, какъ наука. Но и не можетъ эстетика существовать, какъ точная наука; она можетъ существовать, какъ система наукъ; физика—не ботаника; ботаника—не этнографія; но та, другая и третья возможны, какъ области естествовѣдѣнія. Есть музыка, есть живопись, есть драматическое искусство, и есть лирическая поэзія; возможны науки о контрапунктѣ, перспективѣ, краскѣ, ритмѣ и стилѣ; система этихъ наукъ, объединенная единообразнымъ отношеніемъ къ матеріалу звуковъ, красокъ, словъ, средствъ изобразительности и такъ далѣе—намѣтила бы область точной эстетики; и въ нѣкоторыхъ областяхъ эстетики дѣлаются попытки научнаго изъясненія принциповъ образованія художественнаго матеріала (въ музыкѣ,

въ живописи); въ другихъ же областяхъ изученіе формы (анатомія) часто есть запретное занятіе; имъ пренебрегаютъ; композиторъ, прошедшій теорію контрапункта,—явленіе нормальное; поэтъ, углубленный въ изученіе вопросовъ стиля и техники, въ глазахъ русскаго общества—почти чудовище [5]); музыкальныя академіи, академіи художествъ пользуются покровительствомъ общества; самая мысль о возможности академіи поэзіи вызываетъ насмѣшки: безграмотность есть заслуга поэта въ глазахъ общества; поэтъ или писатель долженъ быть неучемъ; все это показатель дикости отчасти европейскаго общества и всецѣло русскаго въ отношеніи къ вопросамъ, связаннымъ съ поэзіей и литературой; тончайшія, глубоко мучительныя проблемы стиля, ритма, метра отсутствуютъ — это роскошь. Но вѣдь тогда открытіе Лейбницемъ дифференціальнаго исчисленія въ свое время было роскошью—и только роскошью (практическое примѣненіе его открылось впослѣдствіи); всякіе интересы чистаго знанія—роскошь; а они-то и движутъ развитіемъ прикладного знанія.

Эту азбучную истину стыдно повторять относительно вопросовъ эстетики, а повторять ее приходится: отвлеченный интересъ къ поэтическимъ формамъ есть интересъ праздный не только по мнѣнію общества, но и по мнѣнію большинства художественныхъ критиковъ Россіи, писателей и подчасъ знатоковъ словесности [6]). Большинство этихъ послѣднихъ, совершенно незнакомые съ естествознаніемъ (да и вообще съ точной наукой), пытаются создать суррогатъ научности въ области своихъ изслѣдованій, подчиняя поэзію, изящную словесность той или иной догматической идеологіи, быть можетъ, умѣстной въ другихъ областяхъ знанія, но совершенно неумѣстной въ проблемахъ чистой эстетики; и потому-то мысль объ эстетикѣ, какъ системѣ точныхъ, экспериментальныхъ наукъ, для нихъ (почти вовсе незнакомыхъ съ научнымъ экспериментомъ) есть мысль еретическая; а самый эстетическій экспериментъ — абсурдъ. Вмѣсто этого, наука о литературѣ въ лучшемъ случаѣ для нихъ есть исторія образовъ, сюжетовъ, миѳовъ или исторія литературы; и въ зависимости отъ того, подчиняютъ ли они исторію литературы исторіи идей, культуры или соціологіи, имѣетъ мѣсто грустный фактъ осѣдланія эстетики,

какъ науки, соціологіей, исторіей, этнографіей; въ лучшихъ и рѣдкихъ случаяхъ происходитъ осѣдланіе эстетики философіей (вѣдь проблема цѣнности искусства существуетъ—и именно философія болѣе другихъ дисциплинъ способна оцѣнить самостоятельность красоты); но здѣсь пропадаетъ самая идея о возможности существованія, напримѣръ, поэтики, метрики, стилистики, какъ точныхъ наукъ.

Съ другой стороны, все наиболѣе цѣнное для разработки эстетики дали намъ естествоиспытатели (Фехнеръ, Гельмгольцъ, Оствальдъ и многіе другіе), но они вовсе не объединяли свои изслѣдованія вокругъ эстетики, а вокругъ иныхъ, хотя и точныхъ, но къ эстетикѣ лишь косвенно относящихся наукъ.

Эстетика, какъ система наукъ, есть въ настоящее время пустое мѣсто; его должны заполнить для будущаго рядъ добросовѣстныхъ экспериментальныхъ трудовъ; десятки скромныхъ тружениковъ должны посвятить свои жизни кропотливой работѣ, чтобы эстетика, какъ система наукъ, возникла изъ предполагаемыхъ возможностей. Въ настоящее время эстетика есть бѣдный оселъ, сѣдлаемый всякимъ прохожимъ молодцомъ; всякій прохожій молодецъ способенъ взнуздать ее любымъ методомъ, и она предстанетъ намъ какъ бы послушнымъ орудіемъ то соціологіи, то морали, то философіи,—на самомъ же дѣлѣ личныхъ счетовъ и личныхъ вкусовъ. И потому-то честнѣе, проще тѣ сужденія о произведеніяхъ искусства, которыя апеллируютъ къ личному вкусу, не прикрывать грошевыми румянами объективизма. То, что литературная критика, эта прикладная область теоріи словесности, вырождается въ иныхъ газетахъ въ фабрику явныхъ и откровенныхъ спекуляцій, и что толпы спекулянтовъ, подавляя количествомъ, управляютъ общественнымъ мнѣніемъ интеллигенціи [7]),—есть не только показатель продажности прессы, но и полнаго банкротства законодателей современныхъ теорій словесности: ихъ теоріи, допускающія „обрабатывать“ произведенія словесности въ любомъ направленіи, въ настоящее время порождаютъ лишь литературную спекуляцію [8]).

Не пора ли уйти всякому, любящему искусство, въ уединеніе кабинета, не пора ли художникамъ и изслѣдователямъ въ области эстетики признать себя въ положеніи средневѣко-

выхъ мучениковъ знанія и творчества, дабы не быть возведенными на костеръ публичнаго позора. Оффиціальная quasi-эстетика ихъ не услышитъ; развратная критика ихъ или распнетъ, или растлитъ[9]).

Въ эпоху массоваго роста интересовъ къ искусству, все поверхностнѣе эти интересы, — все болѣе и болѣе у людей, преданныхъ искусству, назрѣваетъ потребность уйти въ катакомбы: изъ катакомбъ мысли вышли Коперники въ эпоху, когда на площадяхъ окруженные толпами бродили Саванароллы; въ современномъ же отношеніи къ искусству Саванаролла скорѣе соединится съ грабителемъ, чѣмъ съ художникомъ или безкорыстнымъ изслѣдователемъ.

II.

Если возможно научное изслѣдованіе въ области лирической поэзіи, то исходная точка этого изслѣдованія — конкретный матеріалъ въ видѣ лирическихъ произведеній разныхъ народовъ отъ древности до нашихъ дней. Само лирическое стихотвореніе, а не отвлеченныя сужденія о томъ, чѣмъ должно оно быть, ложится въ основу изслѣдованія. Но гдѣ же отправной путь изслѣдованія? Мы видимъ, что область, касающаяся содержанія образа или переживанія, данныхъ въ опытномъ матеріалѣ, есть область многихъ методологическихъ изслѣдованій, центръ которыхъ не эстетика, а какая-либо смежная научная дисциплина (физіологія, психологія, лингвистика, этнографія). Надо найти такую отправную точку изслѣдованія, которая касалась бы лирики и только лирики. Если мы освободимъ разбираемое стихотвореніе отъ всякаго идейнаго содержанія, какъ не входящаго въ область формальныхъ, а потому и точныхъ наблюденій, передъ нами останется только форма, т. е. средства изобразительности, въ которыхъ дается образъ, слова, ихъ соединеніе и ихъ расположеніе. Задача такимъ образомъ суживается и становится болѣе отчетливой. Но слова, ихъ соединеніе и расположеніе, наконецъ, соединеніе и расположеніе средствъ изобразительности еще не очерчиваютъ вполнѣ точно область искомой науки о лирической поэзіи. Съ одной стороны, изученіе законовъ комбинаціи и модуляціи

средствъ изобразительности есть дальнѣйшее развитіе теоріи словесности, объединяющей лирику и словесность въ этомъ пунктѣ въ одно цѣлое; съ другой стороны, изученіе словъ и ихъ расположеніе соприкасается съ филологіей и лингвистикой[10]). Развита ли теорія словесности? Это вопросъ спорный: теорія словесности не построена на достаточномъ количествѣ проанализированнаго матеріала; теорія словесности — дисциплина еще не достаточно опытная; нельзя назвать ее точной наукой, какъ науку, главнымъ образомъ, описательную, а не экспериментальную; точно такъ же и филологія есть, главнымъ образомъ, описательная наука. Стадію описыванія переживали всѣ нынѣ точныя науки; ботаника, психологія, зоологія преобладали сперва, какъ науки описательныя (систематика и морфологія растеній, животныхъ, описательная психологія); систематики углублялись впослѣдствіи въ анатомію (сравнительная анатомія животныхъ, растеній); изученіе анатомической структуры уже есть начало объясненія систематизированнаго матеріала; описаніе всегда переходитъ въ объясненіе, по словамъ Риккерта.

Но въ отношеніи къ памятникамъ лирической поэзіи не было даже попытокъ къ добросовѣстному описанію ихъ[11]); нечего и говорить, что лучшія произведенія искусства (будь то лирика Пиндара, Гете или проза Гоголя) вовсе не описаны; мы читаемъ Пушкина, Гоголя, какъ читаемъ мы Гете, а не умѣемъ себѣ объяснить, какъ очарованіе наше этими художниками выражается въ слогѣ, стилѣ, который и составляетъ конкретную, осязаемую глазомъ или ухомъ плоть ихъ творчества. Нечего и говорить, что мы читаемъ не Гете, а м и м о Г е т е; и только потомъ, прочитывая въ десятый разъ то или иное произведеніе искусства, случайно открываемъ мы вовсе незнакомыя намъ красóты.

Красóты эти проходитъ мимо вся, какъ есть, художественная критика; потому-то и проповѣдь содержанія въ искусствѣ есть проповѣдь не содержанія, открывающагося посредствомъ формы, а проповѣдь какого-то голаго, раціоналистическаго содержанія. Какъ бы ни оперировали мы съ этимъ содержаніемъ, операціи не подвинутъ эстетику на путь точной науки, какъ не воспитаютъ онѣ и нашего эстетическаго вкуса.

Нѣкоторые филологи утверждаютъ, что филологія есть наука медленнаго чтенія; искусство вчитываться въ произведенія поэзіи есть, конечно, искусство еще болѣе медленнаго чтенія; вѣдь каждое слово поэта, каждый знакъ препинанія не рождается случайно, а медленно кристаллизуется въ сложномъ, какъ міръ, цѣломъ, называемомъ — лирическимъ стихотвореніемъ. А мы скользимъ по нему глазами и такимъ образомъ проскальзываемъ мимо него. Болѣе внимательны къ поэтамъ поэты; но эстетическій опытъ каждаго поэта развивается медленно, всю жизнь; въ процессѣ развитія этого опыта, а также опыта чтенія, даже самый вдумчивый поэтъ неизбѣжно открываетъ Америки; вмѣстѣ съ поэтомъ умираетъ и его опытъ, а читатели остаются въ блаженномъ невѣдѣніи, какъ читать, во что вчитываться; любой крупный поэтъ образуетъ школу не только благодаря непосредственному воздѣйствію, но и потому, что его рабочая комната является невольной каѳедрой стилистики[12]): только онъ можетъ давать отвѣты на сложные, мучительные вопросы о формѣ, неизбѣжно встающіе передъ каждымъ цѣнителемъ красоты.

Если бы записать все то, что говорятъ поэты о вопросахъ формы, мы имѣли бы громадный матеріалъ для чисто научной обработки той части эстетики, которая касалась бы лирики; и какъ удивились бы преподаватели словесности, что ихъ многолѣтнія изъ поколѣній въ поколѣніе разглагольствованія о поэзіи не носятъ и одной сотой доли научности, которая бросалась бы въ глаза, имѣй мы предъ собой комментаріи поэтовъ къ поэтамъ же.

Что значитъ описать произведеніе словесности? Описать — значитъ дать комментарій; всякое лирическое произведеніе требуетъ основательнаго комментарія; комментируя стихотвореніе, мы какъ бы разлагаемъ его на составныя части, пристально вглядываемся въ средства изобразительности, въ выборъ эпитетовъ, сравненій, метафоръ для характеристики содержанія; мы ощупываемъ слова, изслѣдуемъ ихъ взаимную ритмическую, звуковую связь; соединяя вновь въ одно цѣлое разобранный матеріалъ, мы часто не узнаемъ вовсе знакомаго стихотворенія: оно, какъ фениксъ, вылетаетъ изъ самаго себя въ болѣе прекрасномъ видѣ, или обратно — блекнетъ. Такъ

16

подходимъ мы все болѣе къ сознанію, что нужна сравнительная анатомія стиля поэтовъ, что она дальнѣйшій шагъ въ развитіи теоріи словесности и лирики, и вмѣстѣ съ тѣмъ приближеніе этихъ дисциплинъ къ отраслямъ научнаго знанія[13]).

Возьмемъ для примѣра стихотвореніе Некрасова (отрывокъ изъ „Смерти Крестьянина“).

У дома оставили крышу.
Къ сосѣдкѣ свели ночевать
Зазябнувшихъ Машу и Гришу
И стали сынка обряжать.

Медлительно, важно, сурово
Печальное дѣло велось:
Не сказано лишняго слова,
Наружу не выдано слезъ.

Уснулъ, потрудившійся въ потѣ!
Уснулъ, поработавъ землѣ!
Лежитъ, непричастный заботѣ,
На бѣломъ, сосновомъ столѣ,

Лежитъ неподвижный, суровый,
Съ горящей свѣчой въ головахъ,
Въ широкой рубахѣ холщевой
И въ липовыхъ новыхъ лаптяхъ.

Большія съ мозолями руки,
Подъявшія много труда,
Красивое, чуждое муки
Лицо — и до рукъ борода...

Что значитъ описать приведенное стихотвореніе? Развѣ само оно себя не описываетъ? Въ томъ-то и дѣло, что нѣтъ, если мы взглянемъ на него съ точки зрѣнія содержанія. Я могу анализировать приведенный отрывокъ со стороны идейнаго содержанія: идея приведеннаго отрывка — величіе почившаго крестьянина-труженика, окруженнаго „медлительной, важной, суровой“ заботой близкихъ отдать ему послѣдній долгъ; суровый образъ смерти склоняется надъ нимъ. Анализировать идейное содержаніе этого отрывка я могу съ точки зрѣнія индивидуальности поэтическаго творчества Некрасова: тогда я долженъ связать приведенный отрывокъ съ одной изъ руководящихъ идей Некрасовскаго творчества; идея эта — идея о бѣдности русской деревни, о жизни русскаго крестьянина полной труда; скорбное величіе этой жизни открывается въ смерти. Задача анализа тогда — выдѣлить въ приведенномъ отрывкѣ существенные признаки упомянутой идеи и связать ихъ съ существенными признаками всѣхъ параллельныхъ отрывковъ изъ поэзіи Некрасова. Трудъ безусловно почтенный, но выводы изъ этого труда дадутъ скорѣй характеристику взгляда Некрасова на деревню, чѣмъ характеристику чертъ, присущихъ его поэзіи; индивиду-

альность этого взгляда изложима вѣдь въ научномъ или публицистическомъ трудѣ; статистика еще краснорѣчивѣе сумѣетъ подчеркнуть правоту приведеннаго взгляда; и публицистика, допускающая краснорѣчивость статистики, окажется орудіемъ еще болѣе могущественнымъ, чѣмъ поэзія: зачѣмъ тогда излагать идейное содержаніе въ амфибрахіи съ риѳмами и прочими аттрибутами метрики? Анализируя приведенный лирическій отрывокъ съ точки зрѣнія идейнаго содержанія Некрасова, я буду имѣть дѣло не съ Некрасовымъ-лирикомъ, а съ Некрасовымъ-публицистомъ; анализируя такъ, я не увижу поэта.

Я могу далѣе связать взглядъ Некрасова на русскую деревню съ идеологіей его времени, сравнить его описаніе деревни съ описаніями Огарева, Никитина; я могу связать идеологію Некрасова съ общественными противорѣчіями эпохи; я могу усмотрѣть элементъ сентиментализма и романтизма въ народничествѣ Некрасова, объяснить его психологію психологіей „кающагося дворянина-помѣщика“ или же психологіей „интеллигента“; такъ выступитъ на сцену моментъ соціологическаго разбора приведеннаго отрывка; выраженія, въ родѣ: „лежитъ непричастный заботѣ на бѣломъ сосновомъ столѣ“, и выше: „уснулъ потрудившійся въ потѣ“,—я могу освѣтить, какъ черты сентиментализма и пессимизма Некрасова, представителя оторванной отъ народа либеральной интеллигенціи, и освѣтить этотъ пессимизмъ чуждостью для Некрасова пролетарскаго міроощущенія; кромѣ того, я имѣю возможность сравнить индивидуальность Некрасова въ изображеніи похоронъ съ изображеніемъ похоронъ – a) у русскихъ лириковъ, b) у европейскихъ лириковъ XIX столѣтія, c) у крупнѣйшихъ лириковъ всѣхъ временъ. Отношеніе къ смерти въ міровой поэзіи — есть тема для почтеннаго труда о многихъ сотняхъ страницъ; и далѣе, этотъ почтенный трудъ можетъ быть лишь введеніемъ къ цѣлой серіи иныхъ, не менѣе (а даже болѣе) почтенныхъ трудовъ: „Отношеніе къ смерти Некрасова, міровыхъ лириковъ, Канта, Гегеля, Фихте, Шеллинга, Шопенгауэра, Гартмана, Ницше и т. д.“. Вмѣсто именъ Канта, Шопенгауэра могутъ быть по желанію подстав-

лены имена Беме, Экхарта или (въ зависимости отъ взглядовъ) имена Василія Великаго, Іоанна Златоуста... Я спрашиваю только: что останется тогда отъ поэта Некрасова? Все же мнѣ непонятно, почему свой взглядъ на смерть русскаго крестьянства изложилъ онъ въ амфибрахіи и при помощи риѳмъ „крышу — ночевать — Гришу — обряжать“ и т. д. Мнѣ возразятъ, что идейное содержаніе въ поэзіи имѣетъ особую форму воплощенія; тогда, очевидно, амфибрахій, риѳмы, выборъ и расположеніе словъ—форма этого воплощенія; чтобы уяснить себѣ отношеніе формы къ содержанію, мы должны знать содержаніе и форму лирическихъ произведеній; но составные элементы формы не изучены вовсе. Мы должны ихъ описать.

Итакъ въ приведенномъ отрывкѣ оставимъ безъ разсмотрѣнія чисто идейное содержаніе: сосредоточимъ наше вниманіе на содержаніи переживанія; но содержаніе переживанія въ стихотвореніи есть отношеніе формы идеи къ формѣ образа, воплощающаго идею. Идея приведеннаго отрывка: величіе смерти бѣднаго крестьянина-труженика и величіе окружающихъ, переживающихъ эту смерть. Образы приведеннаго отрывка: озябшія дѣти покойнаго переведены къ сосѣдкѣ; у избы стоитъ крышка гроба; въ избѣ лежитъ покойникъ съ мозолистыми руками, съ большой, окладистой бородой, въ лаптяхъ и холщевой рубахѣ, обставленный свѣчами; вотъ что изображено. Опять-таки сообразно съ характеристикой анализа идейнаго содержанія мы могли бы дать и характеристику образа Некрасова въ связи съ образами смерти у другихъ лириковъ; предположимы и здѣсь почтенные труды; труды эти относимы къ исторіи образовъ, миѳовъ, сюжета; образами, сюжетами, идеями занимались и занимаются всѣ историки поэзіи, критики, профессора литературы, но область изученія здѣсь не чисто эстетическая: она — спорная область многихъ методологій. Для эстетическаго описанія важно не *что* изображено и не *что* выражаетъ изображенное, а *какъ* изображено и *какъ* изображаетъ. Это „*какъ*“ дано въ матеріалѣ словъ, звуковъ.

Въ какомъ же матеріалѣ словъ и звуковъ данъ приведенный образъ?

Первое четверостишіе:

У дома оставили крышу,
Къ сосѣдкѣ свели ночевать
Зазябнувшихъ Машу и Гришу
И стали сынка обряжать.

Размѣръ стихотворенія—амфибрахій[14]), т. е. ◡—́◡|◡—́◡|◡—́◡|; слова надо слагать такъ, чтобы конфигурація ударяемыхъ и неударяемыхъ слоговъ давала чередованіе долгаго и двухъ короткихъ; односложные союзы, предлоги—слова неударяемыя; двусложныя слова уже носятъ удареніе; трехсложныя слова — наиболѣе удобныя для пользованія размѣрами, подобными дактилю[15]), анапесту, амфибрахію; они-то и должны какъ бы составить скелетъ амфибрахія; въ зависимости отъ расположенія ударенія (ночева́ть, нару́жу, ска́зано) трехсложныя слова допускаютъ такую комбинацію съ двусложными и односложными, что дается возможность свободно пользоваться амфибрахическимъ размѣромъ: „къ сосѣдкѣ (трехсложное) свели (двусложное) ночевать (трехсложное); комбинація двусложныхъ съ четырехсложными возможна тоже: „уснулъ, поработавъ землѣ“, какъ возможна комбинація двухъ двусложныхъ словъ: „печальное дѣло велось“... Соединеніе трехъ односложныхъ или соединеніе многихъ односложныхъ съ двусложными словами придаетъ амфибрахію (также анапесту и дактилю) тяжесть: строчка „Но мнѣ ты ихъ скажешь, мой другъ“ (шесть односложныхъ и одно двусложное) — тяжелая строка, не музыкальная; такъ же, какъ тяжела строка: „Ты съ дѣтства со мною знакома“.

Но мнѣ ты ихъ скажешь, мой другъ!
Ты съ дѣтства со мною знакома.
Ты вся—воплощенный недугъ,
Ты вся—вѣковая истома!

Привожу эту строфу цѣликомъ, чтобы показать наглядно, насколько отсутствіе трехсложныхъ и четырехсложныхъ словъ въ первыхъ двухъ строкахъ тяжелитъ стихъ по сравненію съ третьей и четвертой строкой; это происходитъ потому, что накопленіе односложныхъ словъ, изъ которыхъ каждое можетъ по положенію носить и не носить удареніе, замедляетъ стихъ,

уничтожая контрастъ между ударяемымъ и неударяемымъ слогомъ: („Но мнѣ ты ихъ скажешь“ возможно прочесть еще и такъ „Но ты мнѣ ихъ скажешь“, или „Но ихъ ты мнѣ скажешь“. Слова ихъ, ты, мнѣ могутъ и носить, и не носить удареніе; въ размѣрахъ, гдѣ стопа имѣетъ три слога, слѣдуетъ особенно избѣгать такихъ словъ).

Разбирая первую строфу приведеннаго отрывка со стороны метрики, мы видимъ, что мѐтръ не рѣжетъ уха:

У дома оставили крышу
Къ сосѣдкѣ свели ночевать.
Зазябнувшихъ Машу и Гришу
И стали сынка обряжать.

Только конецъ третьей строки „Машу и Гришу“ подозрителенъ съ метрической точки зрѣнія, какъ соединеніе односложнаго союза съ двусложными словами.

Но если мы сравнимъ первую строфу со второй, то увидимъ, что вторая строфа читается съ большей легкостью; при единообразіи метра вторая строфа какъ бы ритмичнѣе:

Медлительно, важно, сурово
Печальное дѣло велось:
Не сказано лишняго слова,
Наружу не выдано слезъ.

Въ первой строфѣ: три односложныхъ, семь двусложныхъ, четыре трехсложныхъ слова и одно четырехсложное. Сумма словъ—16.

Во второй строфѣ: два односложныхъ, пять двусложныхъ, пять трехсложныхъ, два четырехсложныхъ слова, т. е. вторая строфа легче читается благодаря удачной комбинаціи словъ. Сумма словъ—14.

Кромѣ того во второй строфѣ наблюдается извѣстная симметрія въ расположеніи словъ.

Такъ: первая и вторая строки второй строфы начинаются съ четырехсложнаго слова („медлительно, печальное“). Далѣе: въ третьей и четвертой строкѣ обратная симметрія въ первыхъ двухъ словахъ („не сказано лишняго“ и „наружу не выдано“). Далѣе предпослѣднія слова послѣднихъ двухъ строкъ симметричны, какъ трехсложныя съ удареніемъ на пер-

вомъ слогѣ (лишняго, выдано); наконецъ: вторыя слова первыхъ двухъ строкъ симметричны по ударенію (важно, дѣло). Все это мелочи: но сумма этихъ мелочей опредѣляетъ симметрію структуры.

Еще болѣе симметрична въ расположеніи словъ третья строфа:

Уснулъ, потрудившійся въ потѣ!
Уснулъ, поработавъ землѣ!
Лежитъ, непричастный заботѣ,
На бѣломъ, сосновомъ столѣ...

Здѣсь мы усматриваемъ симметрію не только въ расположеніи словъ по слогамъ и удареніямъ, но и по грамматическимъ формамъ; по слогамъ и удареніямъ: середину строки занимаетъ трех-, четырех- и пятисложныя слова (потрудившійся, поработавъ, непричастный, сосновомъ), а по бокамъ двухсложныя слова (уснулъ, уснулъ, лежитъ, бѣломъ, потѣ, землѣ, заботѣ, столѣ); по грамматическимъ формамъ: первыя три строки построены изъ глагола (уснулъ, уснулъ, лежитъ), причастія или дѣепричастія (потрудившійся, поработавъ, непричастный) и существительнаго (въ потѣ, землѣ, заботѣ); послѣдняя же строка, оканчиваясь существительнымъ, начинается двумя прилагательными, причемъ прилагательныя эти даютъ контрастъ, опредѣляя существительное (столъ): „лежитъ... на бѣломъ, сосновомъ столѣ"; прилагательное бѣлый опредѣляетъ цвѣтъ, давая зрительный образъ, а прилагательное сосновый опредѣляетъ матеріалъ и еще, пожалуй, запахъ стола. Кромѣ того: первая и вторая строки начинаются одинаковымъ глаголомъ „уснулъ", а третья глаголомъ „лежитъ", т. е. уже не прошедшимъ, а настоящимъ временемъ; здѣсь—параллелизмъ; но въ параллелизмѣ—контрастъ (уже уснулъ—и вотъ еще лежитъ передъ нами). Кромѣ того: повтореніе дважды глагола „уснулъ" съ прилежащими приставками „по" (по-трудившійся, по-работавъ) придаетъ особую фонетическую прелесть строфѣ, точно такъ же, какъ и аллитерирующія [16]) слова послѣдней строки „на сосновомъ столѣ". Удачное скопленіе одинаковыхъ гласныхъ и согласныхъ подчеркиваетъ подчасъ энергію словесной инструментовки;

примѣры скопленія гласныхъ: „Въ минуту жизни трудную“—иуууиууую; или: „Есть сила благодатная“—еиаааааая, гдѣ слогъ „го“ произносится какъ „га“; иногда чередованіе гласныхъ аккомпанируетъ смыслу, какъ напримѣръ у Тютчева: „Тѣни сизыя смѣсились“... здѣсь доминируетъ высокая буква „и“; „свѣтъ—поблекнулъ, звукъ—уснулъ“... здѣсь доминируетъ низкое „у“: угасанію свѣта соотвѣтствуетъ пониженіе гласныхъ съ высокаго „и“ къ низкому „у“ черезъ промежуточное „е“. Примѣры скопленія согласныхъ: „Кругомъ крутыя кручи“; „Сметаетъ смѣхомъ смерть“.

Соединеніе большей ритмической легкости и симметріи съ симметріей смысла и словорасположенія въ одно согласное цѣлое производитъ такое впечатлѣніе, что третья строфа приведеннаго отрывка кажется намъ наиболѣе удачной и въ образномъ, и въ фонетическомъ смыслѣ.

Но параллелизмъ, начавшійся въ третьей строфѣ, продолжается въ четвертой.

Лежитъ неподвижный, суровый,
Съ горящей свѣчой въ головахъ,
Въ широкой рубахѣ холщевой
И въ липовыхъ новыхъ лаптяхъ.

Если мы сопоставимъ третью строфу съ четвертой, то увидимъ, что обѣ онѣ объединены однимъ параллелизмомъ; изъ восьми строкъ первыя двѣ начинаются съ глагола „уснулъ“, и далѣе опредѣляется, кто уснулъ и какъ уснулъ (потрудившійся въ потѣ, поработавъ землѣ); соотвѣтственно съ прошедшимъ временемъ опредѣленія носятъ нѣсколько болѣе отвлеченный характеръ; третья строка вводитъ настоящее время „лежитъ“—и уже въ четвертой строкѣ третьей строфы появляется конкретный образъ (лежитъ... на бѣломъ сосновомъ столѣ); четвертая строфа открывается продолженіемъ параллелизма „лежитъ“; далѣе два прилагательныхъ „неподвижный, суровый“; прилагательное „неподвижный“ какъ бы возобновляетъ параллелизмъ первой, второй и третьей строкъ третьей строфы (только тамъ причастія и

дѣепричастіе); ожидаешь послѣ „неподвижный“ существительнаго, какъ двумя строками выше, но параллелизмъ нарушается присоединеніемъ второго прилагательнаго „суровый“, какъ и въ предыдущей строкѣ; только тамъ строка начиналась двумя прилагательными, а здѣсь она ими оканчивается; нѣтъ и обратной симметріи, ибо строка начинается глаголомъ „лежитъ“ вмѣсто существительнаго; самъ же глаголъ есть повтореніе слова, открывающаго третью строку третьей строфы; строка „Лежитъ неподвижный, суровый“ находится со строкой „Лежитъ, непричастный заботѣ“ въ своеобразной связи, какъ находится она въ своеобразной связи со строкой „На бѣломъ сосновомъ столѣ“; эта строка какъ бы двояко симметрична; въ ней синтезъ двухъ ритмическихъ темъ; наконецъ, два ея прилагательныхъ „неподвижный, суровый“—прилагательныя иного порядка, чѣмъ „бѣлый“ и „сосновый“; первыя какъ бы апеллируютъ къ нашему воображенію (мы сами должны вообразить суровый и неподвижный ликъ мертвеца); вторыя же даны нашему воображенію: слѣдуетъ только вызвать въ нашемъ воображеніи готовое представленіе о бѣломъ и сосновомъ столѣ.

Вотъ сколько непосредственныхъ воспріятій заключено въ одной только первой строкѣ четвертаго четверостишія; мы описываемъ ее, чтобы показать, что въ формѣ ея написанія сказалось высокое мастерство, что Некрасовъ только потому и поэтъ, что онъ написалъ ее такъ; но далѣе: четвертая строфа есть продолженіе описанія образа покойника, которое было начато въ предыдущей строфѣ; дальше все большая и большая конкретность образа: „лежитъ... съ горящей свѣчой въ головахъ“; строка открывается присоединеніемъ причастія къ двумъ прилагательнымъ, но причастіе относится уже къ другому слову; тѣмъ не менѣе три близкія грамматическія формы конца первой и начала второй строки четверостишія обратно симметричны тремъ прилагательнымъ конца третьей, а также начала и середины четвертой строки „въ рубахѣ холщевой и въ липовыхъ, новыхъ лаптяхъ“.

„Съ горящей свѣчой въ головахъ“; эта строка интересна еще и въ другомъ отношеніи; выраженіе „въ го-

ловахъ" есть выраженіе бытовое; обыкновенно говорятъ: „подушки въ головахъ"; и такое выраженіе придаетъ выражаемому характеръ обыденности, почти уюта [17]); когда говорятъ „свѣча" (въ единственномъ числѣ), то разумѣютъ скорѣе свѣчу для домашняго пользованія, а не смертную свѣчу, потому, что около гроба почти у головы ставятъ не одну, а три свѣчи; вмѣсто того, чтобы сказать „свѣчи въ головѣ", Некрасовъ употребляетъ другое выраженіе: „свѣча въ головахъ". Символъ смерти отъ этого пріобрѣтаетъ характеръ чего-то обыденнаго, домашняго, чуть-ли не уютнаго; выраженіемъ „свѣча въ головахъ" Некрасовъ вноситъ въ описаніе смерти тонкій, едва уловимый импрессіонизмъ; кромѣ того: два „с" второй строки „съ... свѣчой" создаютъ ассонансъ съ „с" прилагательнаго „суровый". Третья строка: „Въ широкой рубахѣ холщевой" отчасти симметрична съ предыдущей строкой хотя бы тѣмъ, что она, какъ и предыдущая, заключаетъ въ себѣ новый штрихъ, рисующій конкретно образъ покойника; кромѣ того, этотъ штрихъ вносится при помощи предлога „въ" (въ предыдущей предлогъ „съ"), трехсложнаго прилагательнаго съ удареніемъ на второмъ слогѣ „горящей" (въ предыдущей строкѣ на соотвѣтствующемъ мѣстѣ стоитъ трехсложное же прилагательное „широкой"), сопровождаемаго существительнымъ „рубахѣ" (въ предыдущей строкѣ существительное „свѣчой"). Въ разбираемой строкѣ опять мы встрѣчаемся съ двумя прилагательными, но размѣщеніе ихъ иное: „лежитъ неподвижный, суровый" — „въ широкой рубахѣ холщевой". Слѣдующая строка: „И въ липовыхъ, новыхъ лаптяхъ", какъ и двѣ предыдущихъ, вноситъ новый еще болѣе конкретный штрихъ въ образъ покойника и притомъ съ помощью совершенно аналогичнаго матеріала словъ (предлога „въ", двухъ прилагательныхъ и существительнаго), но расположенныхъ иначе: открываясь, какъ и предыдущія двѣ, предлогомъ и прилагательнымъ, она присоединяетъ къ первому прилагательному второе, являясь по расположенію ихъ тожественной съ четвертой строкой третьей строфы („На бѣломъ сосновомъ столѣ"), обратно симметричной первой — четвертой строфы („Лежитъ неподвижный, суровый") и ана-

логичной по матеріалу словъ съ предыдущей („Въ широкой рубахѣ холщевой“). Эта строка начинается послѣ предлога, какъ и предыдущія двѣ, трехсложнымъ прилагательнымъ, но съ измѣненнымъ удареніемъ (на первомъ слогѣ: „липовыхъ“); интересна здѣсь словесная инструментовка гласныхъ и согласныхъ: 1) — гласныхъ: проходитъ звукъ „и — ы“; 2)—согласныхъ: проходитъ аллитерація (липовыя... лапти); 3)—соединеніе согласныхъ и гласныхъ: окончанія двухъ прилагательныхъ совпадаютъ (лип-овыхъ, н-овыхъ) при несовпаденіи ударенія на совпадающихъ слогахъ. Инструментовка здѣсь благодаря согласнымъ „л“ и „п“ противоположна инструментовкѣ предыдущей строки „Въ широкой рубахѣ холщевой“, гдѣ согласныя комбинаціей звуковъ создаютъ впечатлѣніе волнистаго и шелестящаго при прикосновеніи холста. Четвертая строфа даетъ поразительно тонкое по импрессіонизму описаніе обстановки вокругъ покойника, причемъ описаніе идетъ отъ болѣе общаго къ болѣе конкретному: то, что лапти „липовыя и новыя“ приближаетъ образъ покойника необычайно.

Третья и четвертая строфы составляютъ какъ бы одно цѣлое; онѣ живописуютъ обстановку гроба и одежду покойнаго; онѣ объединены однимъ параллелизмомъ и соединены однимъ предложеніемъ, начинающимся во второй половинѣ третьей строфы и захватывающимъ всю четвертую строфу; обѣ строфы состоятъ изъ комбинаціи существительныхъ, прилагательныхъ (причастій и дѣепричастій) и глаголовъ, расположенныхъ въ сложной симметріи; обозначая первыя черезъ „a“, вторыя черезъ „b“ и третьи черезъ „c“, мы получимъ слѣдующую схему.

c b a
c b a
c b a
b b a

c b b
b a a
b a b
b b a

Если бы мы составили рядъ такихъ діаграммъ относительно всѣхъ стихотвореній Некрасова и сравнили бы эти діаграммы съ діаграммами другихъ поэтовъ, мы могли бы найти эмпирическіе законы разстановки словъ, индивидуальныя для каждаго поэта. Такъ описаніе и наблюденіе привело бы насъ къ эстетическому эксперименту *).

Обозначая односложныя слова черезъ „a“, двусложныя черезъ „b“, трехсложныя черезъ „c“, четырехсложныя черезъ „d“, пятисложныя черезъ „e“, мы получимъ слѣдующую схему отрывка:

1-я строфа	2-я	3-я	4-я	5-я
abdb	dbb	beab	bdc	cdb
cbc	dbb	bdb	cbc	dbb
bdab	accb	bdc	ccc	dcb
abbc	cacb	abcb	acbb	baaac
15	14	14	13	14

Если разсматривать съ точки зрѣнія экономіи словъ, то наиболѣе удачная въ ритмическомъ смыслѣ четвертая строфа, а неудачная—первая.

Располагая строфы по симметріи грамматическихъ формъ, получимъ слѣдующее:

aca	bbb	cba	cbb	baa
acc	bac	cba	baa	bba
baa	cba	cba	bab	bba
cac	bca	bba	bba	aaa

Разсматривая элементы симметріи, заключаемъ, что наиболѣе симметрической окажется третья строфа, потомъ вторая и, наконецъ, четвертая. Менѣе симметричны—первая и пятая.

Соединяя обѣ схемы въ одну, заключаемъ, что наиболѣе ритмичны строфы вторая, третья, четвертая. Но вѣдь непосредственное ощущеніе легкости чтенія встрѣчаетъ насъ именно въ этихъ строфахъ.

*) Я оканчиваю здѣсь описаніе приведеннаго отрывка, ибо читатель, надѣюсь, понялъ, въ чемъ оно заключается.

Беру другія строфы Некрасова (трехстопный амфибрахій) и обозначаю ихъ схемы словъ:

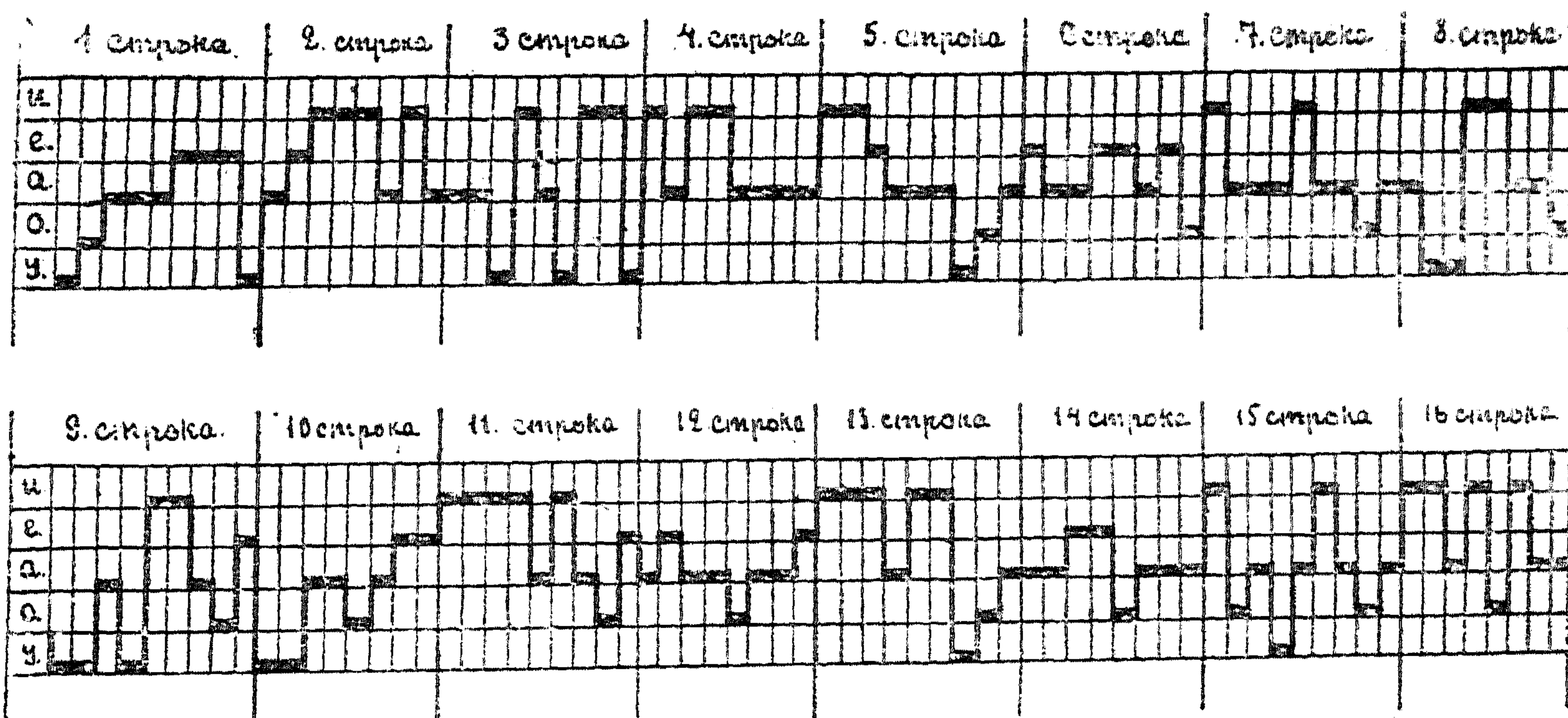
dbb abcc abcb abbac	} 16	aaaabaa ababc aadc aadc	} 20	abbab aaacaa	} 11

Читатель заключитъ a priori, что приведенный амфибрахій звучитъ тяжелѣе выше разобраннаго. И дѣйствительно:

Случайная жертва борьбы!
Ты глухо, незримо страдала,
Ты свѣту кровавой борьбы
И жалобъ своихъ не ввѣряла,—
Но мнѣ ты ихъ скажешь, мой другъ!
Ты съ дѣтства со мною знакома.
Ты вся—воплощенный недугъ,
Ты вся—вѣковая истома!
Тотъ сердца въ груди не носилъ,
Кто слезъ надъ тобою не лилъ.

Случайно-ли, что и образность, воплощенная въ матеріалъ словъ, такъ неуклюже сцѣпленныхъ, почти отсутствуетъ? Случайно-ли, что содержаніе цѣльнѣе въ разработанной формѣ описаннаго отрывка?

Выше мы касались значенія сочетанія гласныхъ, ихъ скопленія, контрастовъ; располагая гласныя въ порядкѣ ихъ высоты (и считая для простоты „я“—за „а“, „ю“—за „у“, „ё“—за „о“, „ы“—за „и“), получимъ слѣдующую діаграмму разобраннаго отрывка:



Вотъ ломаная, характеризующая измѣненіе гласныхъ; если бы изучили эту ломаную, если бы была составлена средняя кривая колебаній гласныхъ у Некрасова, то мы имѣли бы возможность сравнивать ее со средней кривой Пушкина; изученіе и сравненіе такихъ кривыхъ, какъ знать, не натолкнуло ли бы насъ на какой-нибудь эмпирическій законъ? Изъ суммы такихъ законовъ обозначились бы области экспериментальной стилистики, реторики, лирики; но экспериментъ—отсутствуетъ; вмѣсто этого продолжаютъ писать о томъ, что Некрасовъ — поэтъ гражданской скорби, Пушкинъ — національный поэтъ, а Фетъ — поэтъ бабочекъ. Десятки лѣтъ господа критики сѣдлаютъ экспериментальную эстетику чуждыми ей методами или, въ лучшемъ случаѣ, занимаются переливаніемъ изъ пустого въ порожнее.

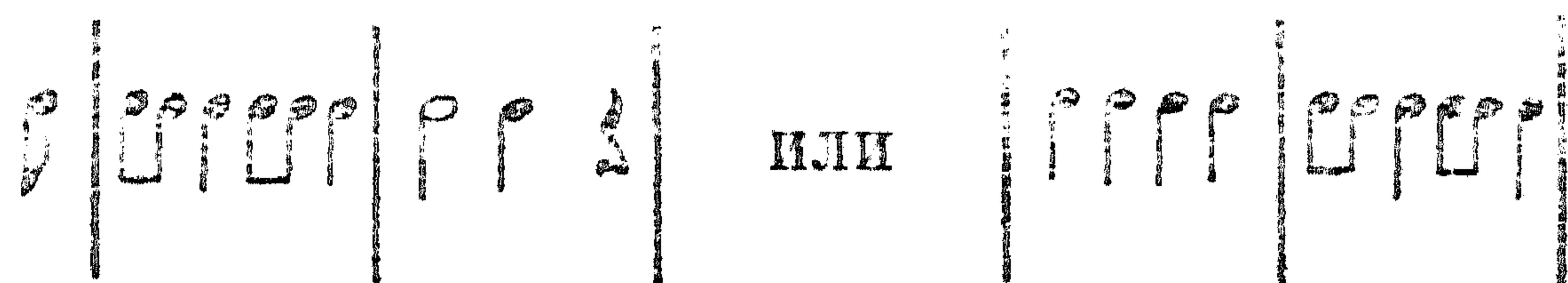
Наконецъ, существуетъ область, гдѣ экспериментъ со стихомъ особенно простъ, а результаты даютъ чрезвычайно богатый матеріалъ. Я разумѣю ритмику.

III.

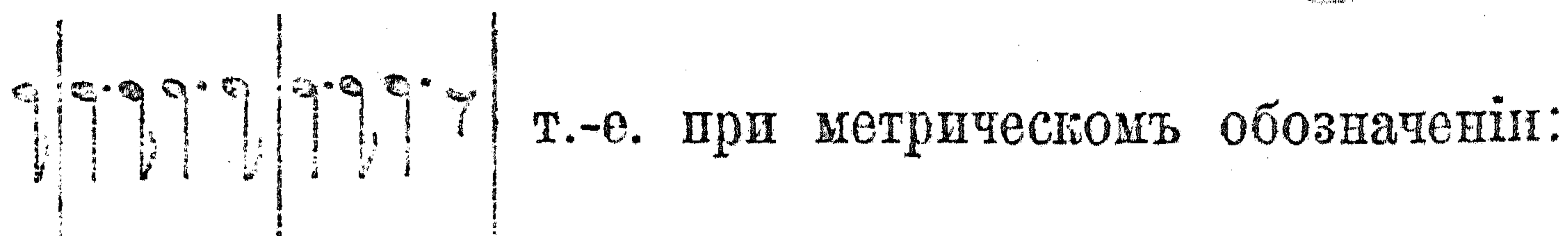
Одна изъ задачъ современной поэтики заключается въ точномъ опредѣленіи того, что есть ритмъ: опредѣлить область ритма въ поэзіи, его границы, его связь съ музыкой съ одной стороны, и съ поэтическимъ метромъ, — съ другой. Вотъ ближайшая задача изысканій въ области русской поэзіи; и въ этомъ чисто научномъ направленіи въ настоящее время въ Россіи работали только одни поэты, музыканты, да профессоръ Ф. Е. Коршъ. Между тѣмъ, на западѣ мы чаще и чаще встрѣчаемся съ образцовыми трудами, касающимися версификаціи, ритма и метра.

Первая настоятельная задача заключается въ точномъ разграниченіи ритма и метра; странно сказать, но эти области доселѣ смѣшиваются; въ то время какъ ритмъ является выраженіемъ естественной напѣвности души поэта (духомъ музыки), метръ является уже совершенно точно кристаллизованной, искусственной формой ритмическаго выраженія. Мнѣ приходилось долго бесѣдовать съ однимъ извѣстнымъ теоре-

тикомъ музыки, занимавшимся ритмикой народныхъ былинъ; и я долженъ былъ согласиться, что безъ знанія музыкальныхъ законовъ ритма едва ли возможно прослѣдить генезисъ метрики. Напримѣръ, С. И. Танѣевъ полагаетъ слѣдующее: въ то время какъ въ основѣ былинъ лежитъ извѣстная музыкальная закономѣрность, позволяющая любую строку перевести на музыкальные знаки такъ, чтобы каждый слогъ обозначалъ половину, четверть, одну восьмою такта, а сумма слоговъ двухъ смежныхъ строкъ обозначала одинакое число тактовъ; этимъ достигается большая ритмическая свобода въ построеніи былинныхъ строкъ;—и однако эта свобода не произволъ: любой слогъ въ любой строкѣ можетъ быть то растянутъ (половина), то ускоренъ (четверть, восьмая) при условіи, чтобы ускореніе не носило характера одной шестнадцатой; одна шестнадцатая при чтеніи производитъ впечатлѣніе диссонанса; если въ былинѣ записывать нотными знаками строку за строкой, обнаружится связь между ритмомъ и логическимъ удареніемъ; логическое удареніе почти всегда падаетъ на слоги, произносимые болѣе медленно; характерно и то, что среди всевозможныхъ ритмическихъ модуляцій народной былины, какъ-то напримѣръ:



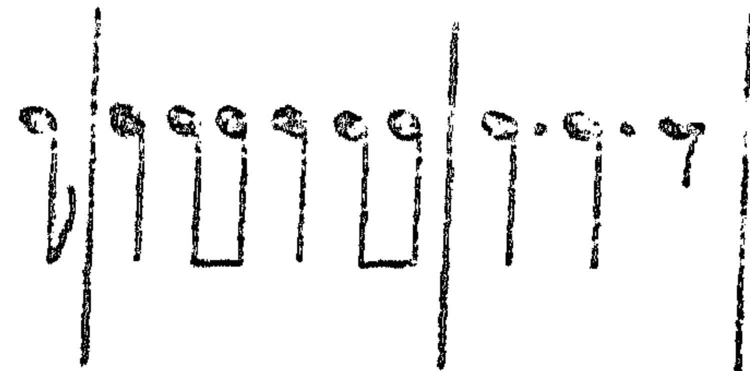
поподается и нижеслѣдующая строка:





мы видимъ, такимъ образомъ, что русскій четырехстопный ямбъ уже содержится въ былинѣ, какъ частный случай болѣе общей ритмической законосообразности; точно такъ же,

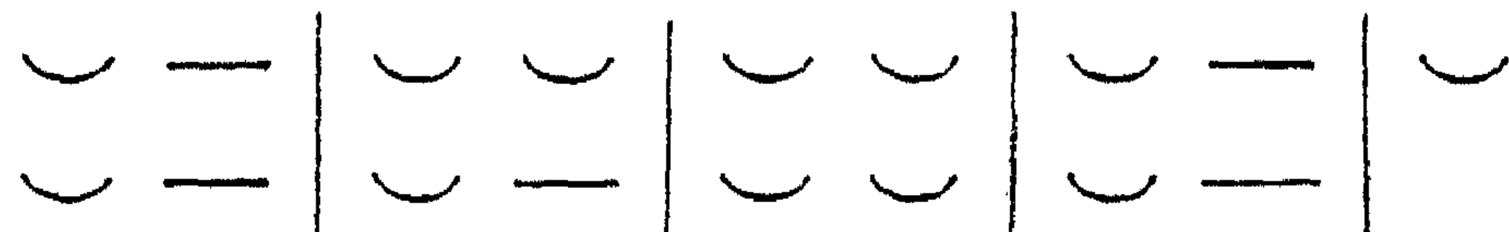
какъ и трехстопный амфибрахій, изобразимый ритмически приблизительно такъ:



Заключаю отсюда: не являются-ли метрическія формы трехстопнаго амфибрахія и четырехстопнаго ямба формами обратимыми, т.-е. нельзя ли построить такую строку, которая съ измѣненіемъ ритма чтенія могла бы теоретически одинаково слѣдовать за ямбической строкой такъ же, какъ и за амфибрахической? Теоретически это возможно. И вотъ почему: чисто выдержаннаго ямба не существуетъ въ русскомъ языкѣ вовсе; почти всегда мы имѣемъ комбинацію ямба съ пэаномъ, пиррихіемъ, спондеемъ и т. д. Напримѣръ:

Какъ демоны глухонѣмые
Ведутъ бесѣду межъ собой.

Размѣръ этого двустишія ямбическій (условно); de facto же первую и вторую строки можно записать такъ:



Т.-е. первая строка есть комбинація двухъ пэановъ (пэана второго и пэана четвертаго) или сочетанія ямба съ пиррихіемъ; мы должны произвести два чисто условныхъ, насильственныхъ голосовыхъ ударенія для того, чтобы подчеркнуть, что эта строка — ямбическая. Если же при чтеніи мы сдѣлаемъ только одно насильственное удареніе на третьей ямбической стопѣ, а вторую ямбическую стопу прочтемъ безъ ударенія, то получимъ трехстопный амфибрахій:

Какъ демо—ны́ глухо́—нѣмы́е.

Въ первомъ же случаѣ мы имѣли два насильственныхъ голосовыхъ ударенія:

Какъ де́—мо ны́ — глухо́ — нѣмы́е.

Первое расположеніе голосовыхъ удареній приближаетъ ритмъ чтенія къ трехстопному амфибрахію:

◡ — ◡	◡ — ◡	◡ — ◡
Какъ де́ мо	ны глу́ хо	нѣ мы́ е
Бе сѣ́ ду	ве ду́тъ межъ	со бо́й

Второе расположеніе голосовыхъ удареній приближаетъ ритмъ чтенія къ четырехстопному ямбу:

◡ —	◡ —	◡ —	◡ —	◡
Какъ де́	моны́	глухо́	нѣмы́	е
Веду́тъ	бесѣ́	ду ме́жъ	собо́й	

Въ сущности же вышеприведенная строка читается такъ:

Какъ де́ — моны глухонѣ — мы́е.

Т.-е. это ни ямбъ, ни амфибрахій.

Но, можетъ быть, тутъ мы имѣемъ комбинацію метрическихъ формъ? Да. Но для чего въ изученіе метрики вводить условныя формы греческаго стихосложенія, имѣвшія прямой ритмическій смыслъ только въ томъ языкѣ, гдѣ самая поэзія музыкально слагалась въ ямбъ, хорей, амфибрахій и пр.? Въ русское стихосложеніе формально перенесены только ямбъ, хорей, дактиль, анапестъ, амфибрахій; искусственное же культивированіе, напримѣръ, триметра не всегда производитъ впечатлѣніе естественности на ухо; доказывать ритмическія модуляціи ямбовъ при помощи „пэановъ“ значитъ только загромождать проблемы метрики метрикой же, забывая, что сама метрическая форма выражаетъ собой кристаллизованный ритмъ; ритмъ народныхъ пѣсенъ является вѣдь естественнымъ выраженіемъ индивидуальнаго паѳоса (духа музыки), оригинальнаго въ каждомъ народѣ. Развѣ мы объяснимъ при помощи метрики ритмическій смыслъ введенія одной анапестической стопы въ ямбической строкѣ Тютчева:

О, какъ на склонѣ нашихъ лѣтъ ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ —
Сильнѣй мы любимъ и суевѣрнѣй! ◡ — | ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ — | ◡

Вторая строка можетъ быть обозначена и такъ:

◡ — | ◡ — | ◡ ◡ ◡ | ◡ — | ◡.

Если мы объяснимъ эту строку формально, какъ комбинацію ямбическихъ стопъ съ одною анапестической стопой, то объясненіе намъ ничего не скажетъ; тогда всякій наборъ словъ есть сложное цѣлое, изъ разнообразныхъ метровъ; напримѣръ, фраза: „осень стояла теплая“—есть комбинація хорея, амфибрахія и дактиля; тогда вообще стирается грань между поэзіей и прозой; для чего же существуютъ правила стихосложенія? На это возразятъ: нужно ввести въ русскій языкъ всю сложность греческой метрики и только тогда объяснятся намъ метрическіе законы; но переносить всецѣло древнегреческую версификацію на русскій языкъ невозможно; еще Ломоносовъ правильно охарактеризовалъ русское стихосложеніе, не какъ метрическое, а какъ метрико-тоническое.

Итакъ съ точки зрѣнія метрики трудно формально оправдать Тютчева въ строкѣ „сильнѣй мы любимъ и суевѣрнѣй“; между тѣмъ развитое ухо плѣняетъ эта неправильность—почему? Потому ли, что тутъ произволъ? Вовсе нѣтъ: вышеприведенное отступленіе отъ принятой метрики имѣемъ живой ритмическій смыслъ, если изобразить строку Тютчева въ музыкальныхъ дѣленіяхъ:

Строка записывается въ двухъ тактахъ безъ помощи шестнадцатыхъ долей *).

Строка, изобразимая въ нотныхъ знакахъ шестнадцатыми долями, среди строкъ четырехстопнаго ямба, какъ и среди строкъ трехстопнаго амфибрахія, производила бы впечатлѣніе дисгармоніи, нарушая законы ритма.

*) Мы придерживаемся объясненія С. И. Танѣева.

Вышеприведенные примѣры наглядно показываютъ, что одна изъ серьезныхъ, чисто экспериментальныхъ задачъ эстетики не разработана вовсе.

Намъ приходилось работать въ области четырехстопнаго ямба, и скромные матеріалы этой работы затрогиваютъ рядъ теоретическихъ проблемъ, касающихся формы; исходя изъ того соображенія, что русскій четырехстопный ямбъ, въ сущности, далеко не ямбъ, а комбинація ямба съ другими размѣрами, и вмѣстѣ съ тѣмъ, не желая загромождать вниманіе формами греческой метрики, мы называли условно отступленія отъ правильнаго ударенія голоса въ ямбическихъ стопахъ „полуудареніями“.

Такъ строка: „Мой дя́ | дя са́ | мыхъ че́ | стныхъ пра́ | вилъ“ приближается къ ямбической благодаря совпаденію удареній въ словахъ съ долгими слогами; строка же: „Когда́ | не въ шу́т | ку за́ | немо́гъ“ отступаетъ отъ правильной потому, что слово „занемогъ“ насильственно принимаетъ на слогѣ „за“ второе удареніе (за́немо́гъ); но мы читаемъ приведенный стихъ такъ, что долгій слогъ „за“ принимаемъ за краткій, отчего ямбическая строка получаетъ слѣдующій видъ:

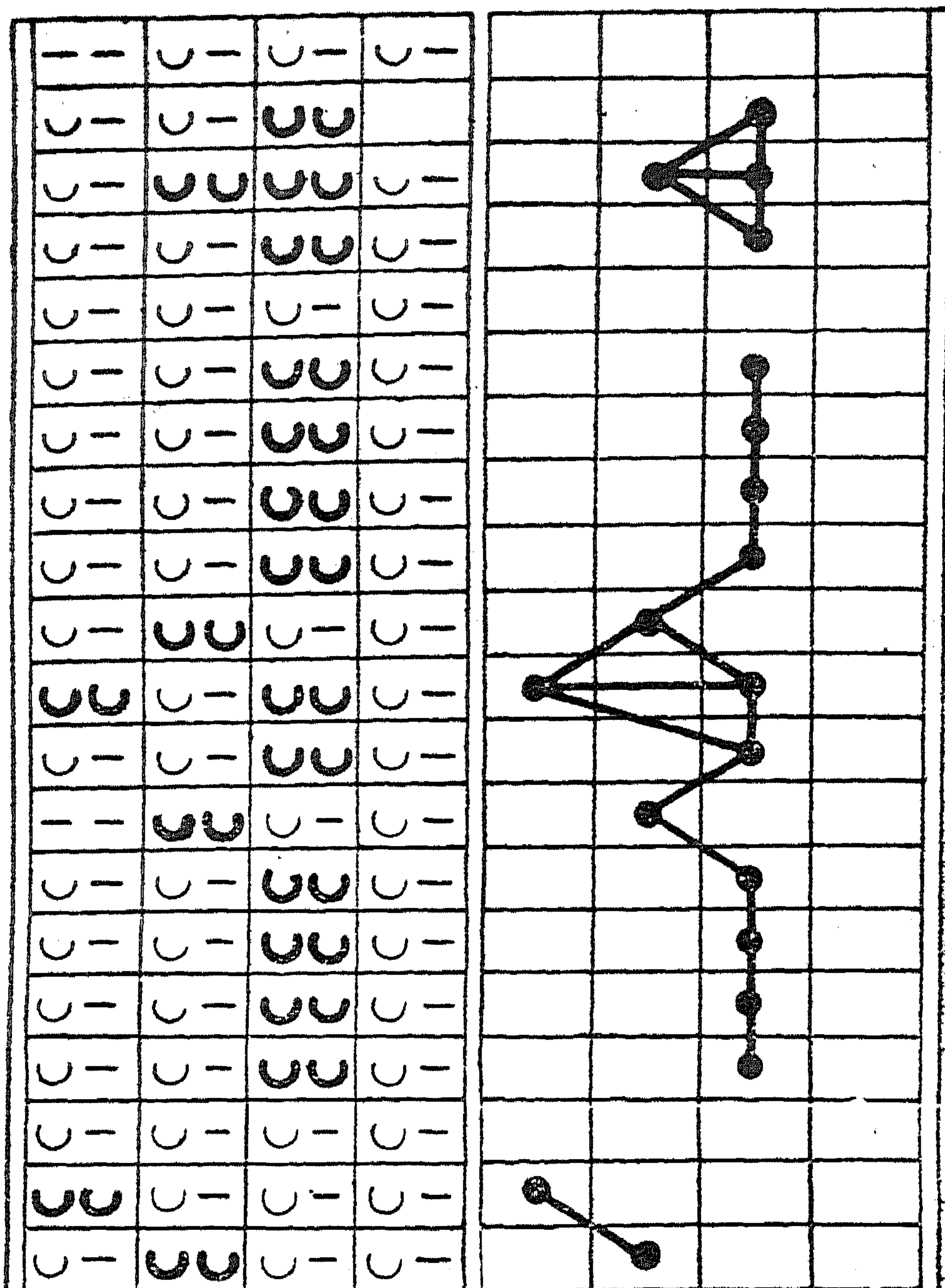
◡ — | ◡ — | ◡ ◡ | ◡ — |

т.-е., формально она есть комбинація ямба съ пэаномъ четвертымъ или съ пиррихіемъ; мы говоримъ, что третья стопа второй строки „Евгенія Онѣгина“ носитъ условное удареніе: „полуудареніе“.

Полуударенія бываютъ на второй стопѣ, на первой, на первой и третьей (одновременно), на второй и третьей (одновременно); вотъ уже въ предѣлахъ четырехстопнаго ямба, какъ метрической формы, мы получаемъ рядъ ритмическихъ отступленій, индивидуальныхъ у каждаго поэта; такимъ образомъ, дается возможность ритмъ любого поэта (такъ сказать, неуловимую музыку его стиха) изображать наглядно, графически, изучая по графикамъ особенности этихъ отступленій; и предлагаемый нами графическій способъ записи ритма простъ до нельзя. Напримѣръ:

Да, я не Пиндаръ: мнѣ страшнѣй
Всего—торжественная ода,
Березовецъ и юбилей
Рожденья конскаго завода.
Когда бъ слова въ стихахъ моихъ
Ложились выпуклы и ковки,
Вставали разомъ бы изъ нихъ
Копыта, шейки и головки.
Слѣдя за каждою чертой,
Знатокъ не проходилъ бы мимо,
Не восхитившись красотой
Любимца или Ибрагима.
Я, лавры оглася твои
И всѣ стяжанныя награды,
Въ заводѣ конскомъ Иліи
Нашелъ бы звуки Иліады.
Но этихъ звуковъ-то и нѣтъ,
И я, гремѣть безсильный оду,
Лишь пожелаю много лѣтъ
Тебѣ и твоему народу!

(Фетъ).



Въ первомъ столбцѣ приведено стихотвореніе; во второмъ столбцѣ чередованіе ударяемыхъ и неударяемыхъ слоговъ (условно говоря: долгихъ и краткихъ); разсматривая второй столбецъ строка за строкой, мы видимъ, что во многихъ стопахъ типическое для ямба „ ⏑ — “ замѣняется „ ⏑ ⏑ “ (т.-е. пиррихіемъ); называя стопу съ пиррихіемъ стопой съ полуудареніемъ, мы въ третьемъ столбцѣ отмѣчаемъ эту стопу черной точкой; соединимъ точки линіями; этимъ покажемъ мы, что рядъ смежныхъ строчекъ, постоянно отступая отъ правильнаго ямба, образуетъ извѣстный ритмическій (индивидуальный) темпъ; мы получаемъ возможность изучать, систематизировать графическія фигурки; этимъ достигается большая наглядность при сравненіи графическихъ линій у разнообразныхъ поэтовъ; такое сравненіе особенно удобно въ большомъ масштабѣ; отношеніе фигуръ къ перерывамъ (т.-е. къ строкамъ, приближающимся къ правильному ямбу) и другъ къ другу намѣчаетъ ритмическую индивидуальность поэта въ

предѣлахъ той или другой метрической формы; опытъ показываетъ, что элементы, слагающіе графическую линію (фигурки и точки), однообразны у всѣхъ поэтовъ; но число элементовъ, способъ соединенія ихъ—индивидуаленъ всегда. Такъ и музыкальная мелодія: она состоитъ все изъ этихъ же ходовъ на квинту, терцію, октаву и т. д.; но она индивидуальна въ способѣ соединенія ходовъ.

Графическій чертежъ даетъ возможность наглядно судить объ отношеніи суммы метрическихъ строкъ (пустыхъ) къ суммѣ ритмическихъ (съ точками); это отношеніе, взятое у разныхъ поэтовъ, какъ показываетъ статистика, индивидуально. Такъ 596 записанныхъ строкъ*) даютъ слѣдующія суммы полуударeній у нижеслѣдующихъ поэтовъ:

Языковъ	527	Ломоносовъ	424
Тютчевъ	519	Случевскій,	429
Фетъ.	505	Жуковскій.	422
Баратынскій	493	Алексѣй Толстой.	419
Мей	492	Полонскій	410
Сологубъ.	489	Богдановичъ	419
Пушкинъ.	486	Брюсовъ.	407
Лермонтовъ.	479	Майковъ.	400
Блокъ	468	Нелединскій-Мелецкій.	395
Мережковскій.	461	Гр. Каппистъ.	377
Некрасовъ	450	Дмитріевъ	376
Каролина Павлова	450	Батюшковъ.	374
Державинъ.	448	Городецкій.	362 **)
Бенедиктовъ	447		

Графическій чертежъ даетъ возможность видѣть отношенія полуударeній, падающихъ на различныя стопы, другъ къ другу. Мы видимъ, что въ разобранномъ стихотвореніи Фета общая сумма полуударeній (18) располагается такъ, что полуударeній на 4-ой стопѣ—нѣтъ (въ обычномъ четырехстопномъ ямбѣ четвертая стопа не носитъ полуударeній); на третью стопу падаетъ 13 полуударeній; на вторую—3; на первую—2; скажемъ впередъ, что на третьей стопѣ полуударенія преобладаютъ у всѣхъ поэтовъ (все выше и ниже

*) Мы собрали въ теченіе двухъ лѣтъ много матеріала и пытались его систематизировать; заимствуемъ эти данныя изъ нашей работы о ритмѣ, которая готовится къ печати.

**) Нѣкоторыхъ поэтовъ мы не имѣли еще возможности проанализировать.

изложенное касается четырехстопнаго ямба). Располагая поэтовъ по эпохамъ, мы имѣемъ слѣдующую статистику въ расположенiи полуударенiй (на 596 строкъ):

	Полуударенія		
	на 1-ой стопѣ.	на 2-ой стопѣ.	на 3-ей стопѣ.
Группа поэтовъ до Жуковскаго.			
Ломоносовъ	13	139	273
Державинъ	46	139	263
Богдановичъ	24	114	271
Озеровъ	54	100	226
Дмитріевъ	25	100	251
Нелединскій-Мелецкій	36	109	258
Гр. Капнистъ	35	112	230
Батюшковъ	28	33	313
Отъ Жуковскаго до Тютчева.			
Жуковскій	90	52	280
Пушкинъ	110	33	341
Лермонтовъ	101	47	321
Языковъ	126	13	388
Баратынскій	164	4	325
Отъ Тютчева до модернистовъ.			
Бенедиктовъ	59	24	343
Тютчевъ	115	62	342
Каролина-Павлова	107	72	271
Полонскій	96	43	284
Фетъ	139	34	330
Майковъ	77	24	299
Мей	123	17	352
Некрасовъ	81	42	347
Гр. А. Толстой	83	13	323
Случевскій	74	32	323
Мережковскій	86	16	359

Эта таблица драгоцѣнна; она указываетъ намъ на сущность ритмическаго переворота въ русской поэзіи; начало ему положилъ Жуковскій; а продолженіе этого переворота завершилось въ Пушкинской группѣ.

До Жуковскаго числовые показатели полуударенiй на второй стопѣ у разнообразныхъ по-

этовъ таковы (на опредѣленную порцію записанныхъ строкъ): 139, 139, 114, 100, 100, 109, 112, т.-е. болѣе ста.

Послѣ Жуковскаго числовые показатели падаютъ гораздо ниже ста у Пушкинской группы: 52, 33, 47, 13, 4.

Наоборотъ, количество полуудареній на первой стопѣ до Жуковскаго: 13, 46, 24, 54, 25, 36, 35; послѣ Жуковскаго: 90, 110, 101, 126, 164, т.-е. полуударенія на второй стопѣ уменьшаются, начиная съ Жуковскаго; полуударенія на первой стопѣ возрастаютъ.

Примѣръ строки съ полуудареніемъ на второй стопѣ:

Златыя стекла рисовала
На лаковомъ полу моемъ.

(Державинъ).

Примѣръ строки съ полуудареніемъ на первой стопѣ:

Не пой красавица при мнѣ
Ты пѣсенъ Грузіи печальной:
Напоминаютъ мнѣ онѣ
Другую жизнь и берегъ дальній.

(Пушкинъ).

Сравненіе подчеркнутыхъ строкъ приводитъ насъ къ заключенію, что строка: „На лаковомъ полу моемъ“ по сравненію со строкой: „Напоминаютъ мнѣ онѣ“ звучитъ медленнѣе, въ темпѣ andante; Пушкинская же строка—въ темпѣ allegro.

Стиль одъ и торжественныхъ посланій XVIII вѣка ритмически отразился въ русской поэзіи обиліемъ полуудареній на второй стопѣ.

Бóльшая вольность и простота быта, стиль дружескихъ шутливыхъ посланій, свобода въ овладѣніи формой въ началѣ XIX столѣтія запечатлѣлась и въ ритмѣ обиліемъ полуудареній на первой стопѣ ямба (или, другими словами, упо-

требленіе пэана второго *) смѣнилось употребленіемъ пэана четвертаго въ первой половинѣ ямбической строки, т.-е. вмѣсто хода „◡ — ◡ ◡“ стали употреблять ходъ „◡ ◡ ◡ —“).

Такое ритмическое видоизмѣненіе ямба, какъ метра, еще не говоритъ ничего объ его усовершенствованіи; усовершенствованіе стиха въ Пушкинской школѣ выразилось не въ перестановкѣ полуудареній со второй на первую стопу, а скорѣе въ повышеніи общей суммы полуудареній (на счетъ третьей стопы), въ конфигураціи полуудареній смежныхъ строкъ, рисующихъ многообразныя ритмическія фигуры; трудно сказать, какой темпъ совершеннѣе: andante или allegro; оба хороши: все зависитъ отъ ритмической темы, инстументовки, отношеній элементовъ формы къ образу и т. д.

Охарактеризовавъ реформу ямба, начиная съ Жуковскаго, остановимся на Батюшковѣ, какъ на поэтѣ, стоящемъ на рубежѣ двухъ эпохъ: ритмъ его ямба характеренъ. У него общее количество полуудареній на второй и первой стопахъ (при приведеніи его къ соотвѣтствующей порціи строкъ) таково: 28 (на первой), 33 (на второй), — т.-е. приблизительно въ употребленіи хода „◡ ◡ ◡ —“ онъ слѣдуетъ поэтамъ XVIII столѣтія, въ употребленіи же хода „◡ — ◡ ◡“ онъ уже примыкаетъ къ Пушкинской школѣ; отсюда невозможно полагать, будто Жуковскій или Пушкинъ сознательно пытались видоизмѣнить русскій ямбъ; поскольку это видоизмѣненіе есть смѣна одного ритма другимъ, постольку тутъ болѣе вліяла не личность, а эпоха.

Разсматривая графическія фигурки въ разобранномъ стихотвореніи Фета, мы видимъ, что онѣ образованы соединеніемъ точекъ прямыми линіями въ одной и той же строкѣ и въ смежныхъ строкахъ; мы получаемъ то фигурку, то ломаную линію, состоящую изъ угловъ, треугольниковъ и проч.; имѣя графическія таблицы въ большомъ масштабѣ, мы можемъ остановиться на рядѣ фигуръ (угловъ, прямоугольниковъ, ромбовъ, квадратовъ), образованныхъ отношеніемъ двухъ и болѣе строкъ, въ которыхъ встрѣчаются полуударяемыя

*) Этотъ размѣръ назывался собственно говоря пэономъ, но мы называемъ его „пэаномъ“, чтобы подчеркнуть его генетическую связь съ пэанами (гимнами въ честь Діониса).

стопы; мы пытались систематизировать и эти фигурки, вести имъ статистику, чтобы послѣ уясненія ритмическаго смысла каждой фигурки, имѣть возможность опредѣлять индивидуальный характеръ ритма любого поэта, взглянувъ на его графическія таблицы и на его статистическій листъ. Для примѣра обратимъ вниманіе въ схемѣ ритма приведеннаго стихотворенія на фигурку, напоминающую крышу: △ ; она получилась благодаря тому, что въ первой строкѣ, ее образующей, полуудареніе лежало на второй стопѣ (◡◡—◡◡◡); во второй же строкѣ, образующей нашу фигурку, встрѣчаются два полуударенія (на первой и третьей стопѣ), т.-е. комбинація двухъ пеановъ четвертыхъ (◡◡◡—| ◡◡◡—); вотъ строки, соотвѣтствующія этой фигурѣ:

Знатокъ не проходилъ бы мимо,
Не восхитившись красотой.

Въ первой строкѣ стихъ какъ бы намѣренно спотыкается, отчего строка читается медленнѣе; во второй строкѣ ритмъ значительно ускоряется; получается ритмическій эффектъ: задержка передъ ускореніемъ.

Такой ходъ въ нашемъ статистическомъ листѣ записанъ подъ рубрикой фигуръ, образованныхъ полуудареніями на первой и третьей и второй стопѣ; этотъ ходъ, или обратный, изобразимый графически опрокинутой крышей ▽ (т.-е. ускореніе передъ задержкой), особенно любитъ среди поэтовъ Жуковскій; наиболѣе часто такой ходъ встрѣчается у Державина, Тютчева, Каролины Павловой, а среди современниковъ у Блока, В. Иванова и у меня.

Другой ходъ, изобразимый на графикахъ квадратомъ □ относится къ группѣ фигуръ, образованныхъ полуудареніями на первой и третьей стопѣ; онъ звучитъ для уха особенно гармонически:

Какъ засвѣтлѣвшая отъ Мэри
Передзакатная заря.
(А. Блокъ).

Упомянутый ходъ состоитъ изъ четырехъ пэановъ четвертыхъ, слѣдующихъ другъ за другомъ на протяженіи двухъ строкъ

(◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ — || ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ —).

Примѣры „крыши“.

Для роскоши, для нѣги модной
Все украшало кабинетъ.
(Пушкинъ).

Горѣ, какъ божества родныя
Надъ усыпленною землей.
(Тютчевъ).

Когда же черезъ шумный градъ
Я пробираюсь торопливо.
(Лермонтовъ).

Боролись за народъ трибуны
И императоры за власть.
(Брюсовъ).

Елену, услѣдившій съ выси
Міръ расточающій предъ ней.
(В. Ивановъ).

Примѣры „обратной крыши“.

Нечеловѣчьими руками
Жемчужный разноцвѣтный мостъ.
(Жуковскій).

И надъ могилою раскрытой
Въ возглавіи, гдѣ гробъ стоитъ.
(Тютчевъ).

Примѣры „квадрата“.

Не воспѣвай, не славословь
Великокняжеской порфиры.
(Фетъ).

Трехъ поколѣній красоту
Дочь королевы совмѣстила.
(Фетъ).

Не удрученный тяготою
Духъ глубины и высоты.
(А. Блокъ).

И отраженія очей
Мнѣ улыбалися благія.
(Ѳ. Сологубъ).

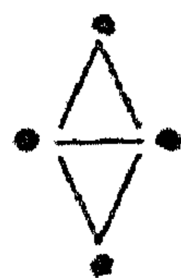
Ты незамѣтно проходила,
Ты не сіяла и не жгла—
Какъ незажженное кадило,
Благоухать ты не могла.
(Ѳ. Сологубъ).

Послѣдній примѣръ характеренъ: тутъ идутъ на протяженіи четырехъ строкъ восемь пэановъ четвертыхъ, графически изобразимыхъ „лѣстницей“, т.-е. [фигура: лѣстница]

Фигуры типа „крыши“ вовсе почти отсутствуютъ у Баратынскаго, который характеренъ еще и тѣмъ, что въ статистической графѣ имѣетъ maximum полуудареній на первой стопѣ (164) и minimum на второй (4) *); ритмика его противоположна ритмикѣ до-пушкинскихъ поэтовъ.

*) Это касается лирики Баратынскаго; въ поэмахъ онъ пользуется и крышей; но поэмы менѣе характеризуютъ его индивидуальность.

Излюбленная фигура Жуковскаго есть „крыша“; Жуковскій соединяетъ часто эту фигуру въ „ромбъ“:



—въ „крестъ“:



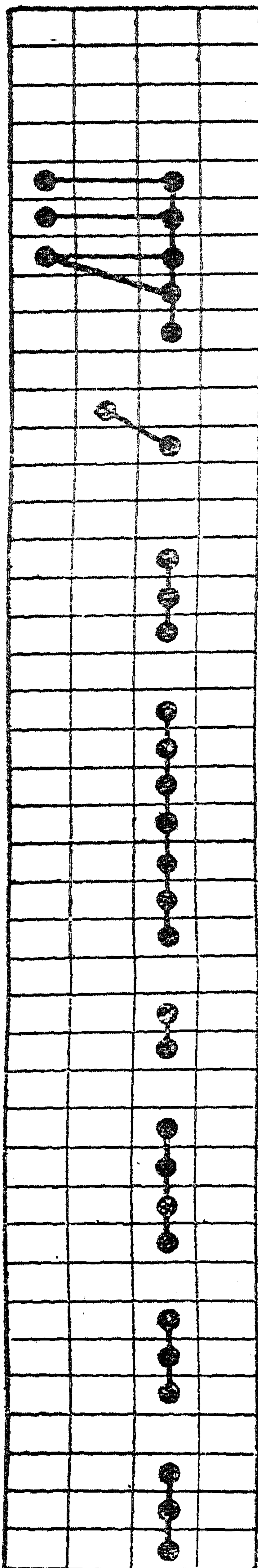
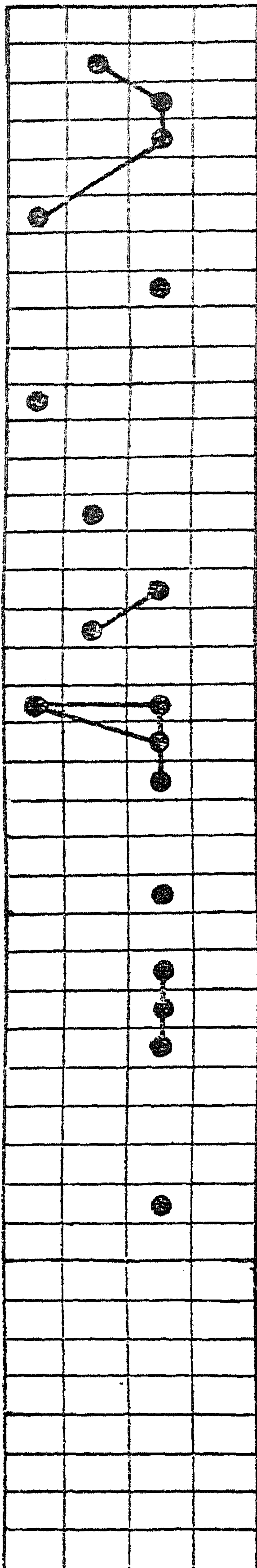
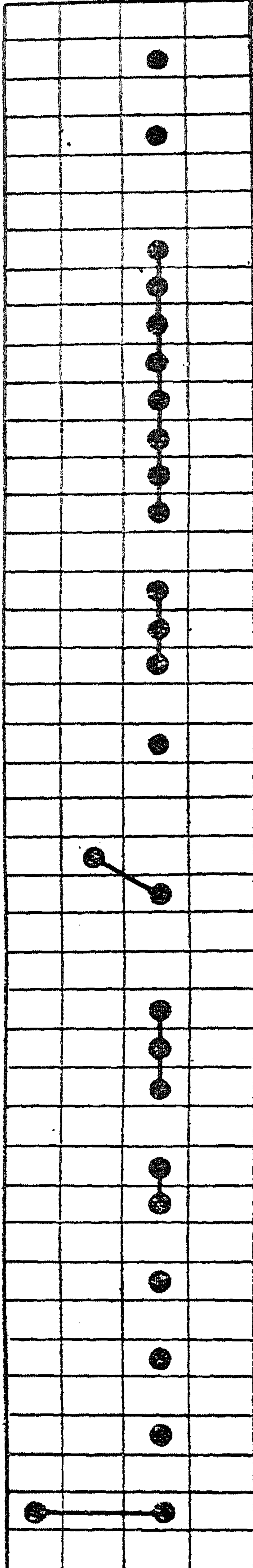
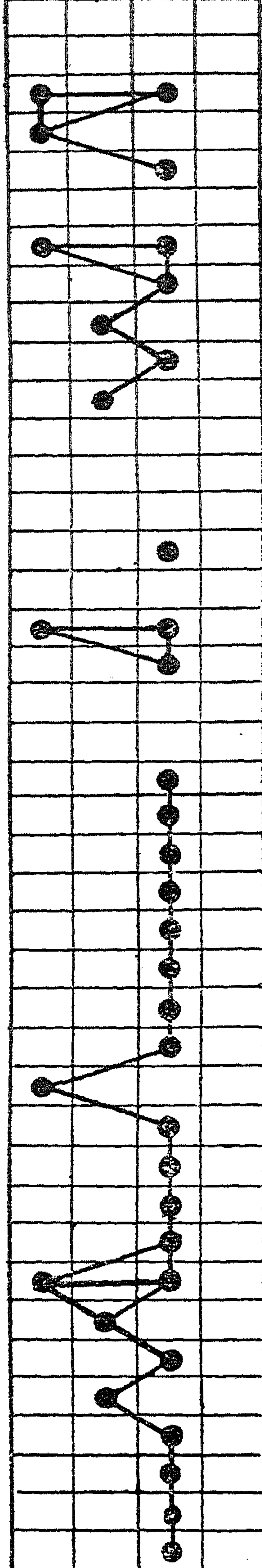
фигуру же типа „квадратъ“ употребляютъ часто и Пушкинъ, и Лермонтовъ, и Языковъ; среди современниковъ чаще всего она встрѣчается въ „Пламенномъ Кругѣ“ Ѳедора Сологуба.

Фигуры, образованныя полуудареніями, многообразны; онѣ дѣлятся на простыя, сложныя, симметрическія (продольно и поперечно симметрическія); наиболѣе эфектными ритмическими фигурами являются такія, которыя въ графическомъ начертаніи симметричны: таковы „крыша“, „квадратъ“, ихъ соединенія, „ромбъ“, „крестъ“; что касается до самой ритмической линіи, то ея зигзагообразный ломаный видъ является показателемъ ритмическаго богатства; наоборотъ, ея простота есть скорѣе выраженіе бѣдности; разсматривая ниже приложенные образцы ритмовъ, мы обращаемъ вниманіе читателя на то, что обиліе точекъ, не соединенныхъ линіями, характеризуетъ часто еще не выразившійся ритмъ; то же характеризуетъ обиліе пустыхъ, не заполненныхъ фигурами пространствъ; сложность и богатство ритма характеризуетъ скорѣе не сумма полуудареній, а сумма фигуръ, образованныхъ ломаной линіей; такъ семь строкъ съ полуудареніями на третьей стопѣ, расположенныхъ рядомъ, образуютъ прямую, вытянутую линію, гдѣ нѣтъ ни одной фигуры (таковъ ритмъ А. Толстого); наоборотъ, эти же семь строкъ могутъ образовать цѣлую систему фигуръ (ритмъ Пушкина, Тютчева, Баратынскаго).

Привожу таблицу бѣдныхъ ритмовъ. Здѣсь проанализировано нѣсколько стихотвореній Алексѣя Толстого, гр. Капниста, Бенедиктова и лицейское стихотвореніе Пушкина.

БѢДНЫЕ РИТМЫ.

А. Толстой.	Гр. Капнистъ.	Бенедиктовъ.	Лицейскій Пушкинъ.
Іоаннъ Дамаскинъ (III) *).	Утѣшеніе въ горести **).	Прости ***).	Къ молодой актрисѣ.

*) 3-й отрывокъ. **) См. стр. 407. (Изд. Смирдина, 49 г.) ***) См. стр. 51. (Изд. Вольфа, 83 г.).

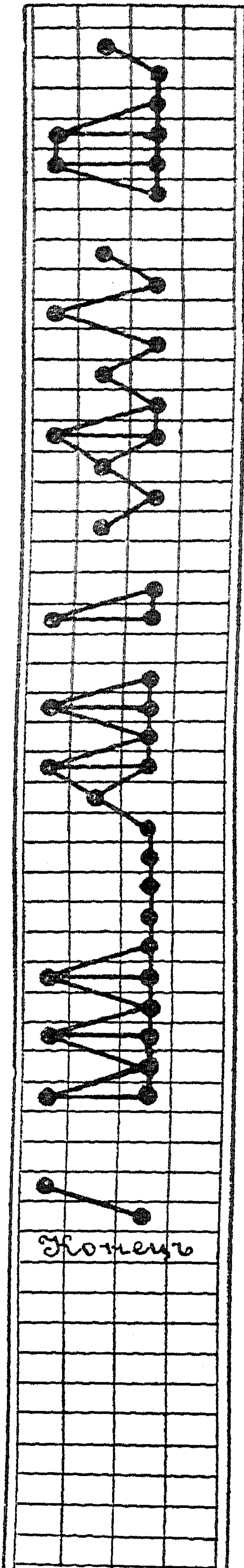
Я считаю вышеприведенные ритмы бѣдными; вытянутость ритмическихъ линій у Алексѣя Толстого и обиліе точекъ, не соединенныхъ линіями, характеризуютъ, въ первомъ случаѣ, ритмическое однообразіе отступленій отъ ямба; во второмъ случаѣ, обиліе точекъ указываетъ на многочисленность метрическихъ строкъ, часто подавляющихъ ритмъ и придающихъ стиху деревянную сухость; насколько богаче ритмъ 15-лѣтняго Пушкина; ритмъ у Пушкина образуетъ ломаныя линіи; тутъ и углы, и прямоугольники, и „крыша“, и фигура, напоминающая букву „М“ (образованная полуудареніями на третьей и второй стопахъ), столь характерная для Ломоносова и Державина; обиліе же прямоугольниковъ уже намекаетъ на позднѣйшую эпоху; вмѣстѣ съ большей длиннотою ритмическихъ линій, вмѣстѣ съ большимъ количествомъ полуудареній, отдѣльныя точки почти отсутствуютъ: у Капниста ихъ 5; у Бенедиктова—6; у юнаго Пушкина — только одна точка; въ приведенныхъ образцахъ ритмовъ изъ имѣющагося у меня матеріала я нарочно подобралъ такіе отрывки, которые уже сами по себѣ характеризуютъ ритмъ авторовъ.

Да оно понятно: „точка“ получается въ томъ случаѣ, когда полуудареніе (ускореніе) встрѣчается среди многообразія метрически правильныхъ строкъ; между тѣмъ ритмъ есть всегда отношеніе; если отношеніе метрически правильныхъ стопъ къ ускореннымъ велико (напримѣръ, какъ 1/17), то ухо не достаточно отмѣчаетъ перебой въ темпѣ; при обиліи перебоевъ и близости ихъ другъ къ другу ритмическія отношенія, каждое въ отдѣльности, проще (напримѣръ, какъ 1/3, 1/4, 1/5), а суммы ихъ сложнѣе; опытъ показываетъ намъ, что густота въ расположеніи полуудареній, дающая графически фигурки, характеризуетъ ритмъ лучшихъ нашихъ поэтовъ; заключаемъ условно, что ритмъ есть отношеніе двухъ смежныхъ размѣровъ другъ къ другу въ направленіи къ ускоренію или замедленію; для четырехстопнаго ямба такими размѣрами являются или двухстопный пэанъ четвертый, или трехстопный амфибрахій.

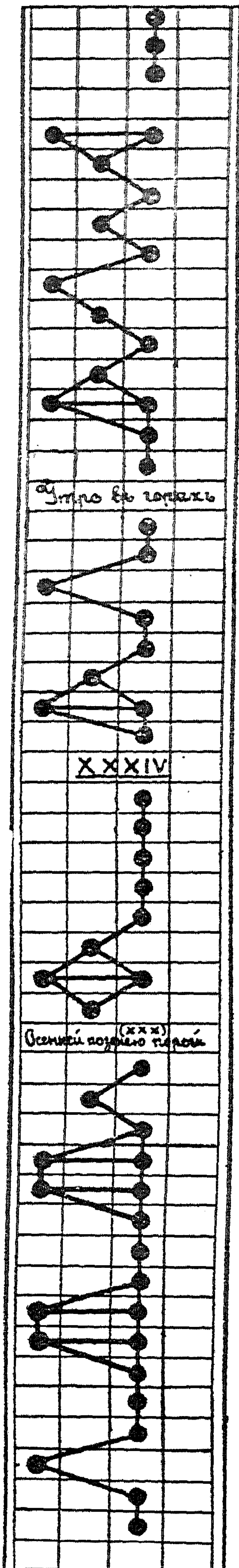
То, что имѣетъ мѣсто относительно четырехстопнаго ямба, имѣетъ мѣсто и относительно четырехстопнаго хорея; только тамъ вмѣсто пеановъ второго и четвертаго мы встрѣчаемся съ пеаномъ третьимъ и первымъ.

БОГАТЫЙ РИТМЪ.

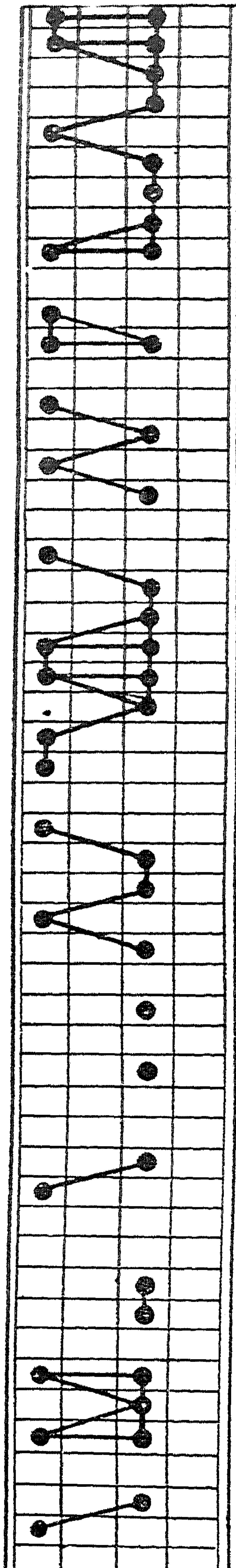
Взрослый Пушкинъ.
Евгеній Онѣгинъ *).



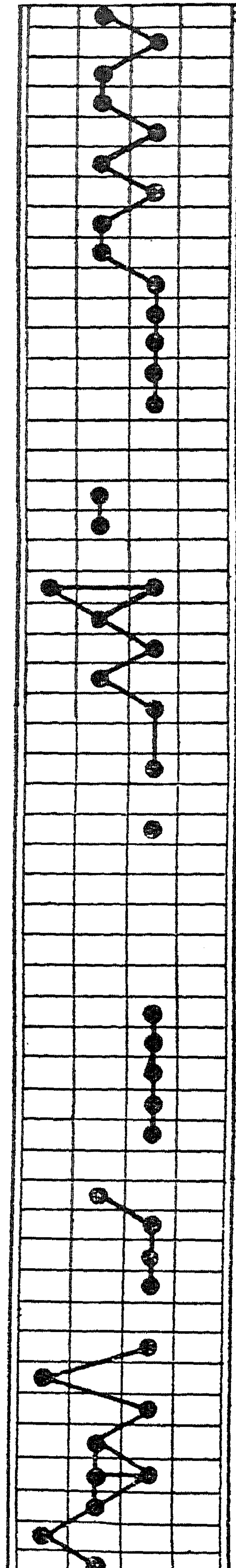
Тютчевъ.
И гробъ опущенъ ужъ въ могилу**).



Баратынскій.
Дельвигу.



Державинъ.
Видѣніе Мурзы.



*) Глава 8-ая; отрывокъ XII, XIII, XIV. **) Изд. 1854 года.

Сравнивая таблицу богатыхъ ритмовъ съ таблицею бѣдныхъ, мы видимъ, что большей сложностью отличаются здѣсь ритмическія фигуры; линія прямая становится ломаной; простыя фигуры, соединяясь другъ съ другомъ, образуютъ рядъ сложныхъ фигуръ; приведенные отрывки мы постарались выбрать такъ, чтобы они наглядно характеризовали индивидуальность ритмовъ; приведенныя графики типичны для зрѣлаго Пушкина, Тютчева, Баратынскаго и Державина; характерно и то, что сложность рисунка какъ бы возростаетъ у признанныхъ поэтовъ; наоборотъ, у поэтовъ третьестепенныхъ ритмическая линія часто поражаетъ бѣдностью.

Сравнимъ молодого Пушкина съ Пушкинымъ уже зрѣлымъ; у зрѣлаго Пушкина появляется бо́льшая изломанность линіи; молодой Пушкинъ близокъ въ нѣкоторыхъ изгибахъ линіи къ Державину; у него мало полуудареній на первой стопѣ; у зрѣлаго Пушкина количество полуудареній здѣсь увеличивается; сравнивая кривую Пушкина съ кривой Тютчева, мы наблюдаемъ значительное сходство; впрочемъ, есть и отличія; количество полуудареній на второй стопѣ у второго увеличивается; въ этомъ отношеніи ритмъ Тютчева пытается какъ бы вернуть утраченную Пушкинской школой величавость державинскихъ ритмовъ; приближается къ Державину тютчевскій ритмъ и обиліемъ „крышъ" (у Державина на 596 стиховъ—14 „крышъ", у Тютчева—13). Но если сравнить линію Тютчева съ линіей Баратынскаго, насъ поражаетъ сразу отличіе этихъ линій; линія Баратынскаго, будучи тоже ломаной, отличается отъ ломаной Тютчева рѣзкостью изломовъ, что происходитъ отъ отсутствія полуудареній на второй стопѣ; характерная фигура —„крыша" и вовсе отсутствуетъ у Баратынскаго; при поверхностномъ разсмотрѣніи этой линіи поражаетъ въ ней стремленіе къ симметріи; всюду намеки на сложную симметрію; но прямой симметричности нѣтъ; не такъ ли и въ расположеніи словъ Баратынскій играетъ параллелизмами? Но параллелизмы его чаще всего хитро замаскированы.

Я пытался опредѣлить всѣ характерныя измѣненія ритмической линіи, называя каждое измѣненіе—фигурой; эти фигуры вмѣстѣ съ вышеупомянутыми перечислены на моемъ

статистическомъ листѣ подъ многими рубриками; каждая изъ фигуръ образуетъ статистическую графу; въ каждой графѣ запесено количество фигуръ анализируемаго поэта на опредѣленное количество стихотворныхъ строкъ; такъ, напримѣръ, фигура, называемая мной „острымъ угломъ“, встрѣчается у Баратынскаго 47 разъ на протяженіи 596 строкъ, тогда какъ у Ломоносова эта фигура встрѣчается всего одинъ разъ на томъ же протяженіи; у Брюсова эта фигура встрѣчается восемъ разъ (эпоха „Вѣнка“); у Фета 35 разъ; у Пушкина 21 разъ и т. д.; наоборотъ: рѣдкая фигура, называемая мной „малымъ треугольникомъ“, на томъ же протяженіи строкъ встрѣчается у Ломоносова 14 разъ; у Баратынскаго же эта фигура встрѣчается всего одинъ разъ; мы видимъ, что каждый поэтъ имѣетъ свои излюбленныя фигуры; но какой же ритмическій смыслъ имѣетъ любая фигура? Здѣсь не мѣсто приводить эти фигуры и анализировать каждую порознь; скажемъ только, что ритмическій смыслъ фигуры зависитъ отъ количества точекъ, ее образующихъ, и отъ стопъ, на которыя падаютъ точки; такъ на однѣхъ стопахъ полуудареніе замедляетъ общее теченіе стиха, на другихъ ускоряетъ; фигура есть типическая совокупность замедленныхъ и ускоренныхъ голосовыхъ удареній сравнительно съ нормальнымъ ямбическимъ метромъ въ предѣлахъ метра; если накоплять полуударенія такъ, чтобы произнесеніе полуударяемыхъ стопъ слишкомъ ускорило метръ, то получается уже какофонія. Какъ примѣръ какофоніи приведу строку изъ моего стихотворенія, написанную ради рѣдкаго хода, но все же помѣщенную въ мою книгу „Пепелъ“:

„Хоть и не безъ предубѣжденья“.

Въ чемъ здѣсь курьезъ?

Въ томъ, что три стопы подрядъ не носятъ ударенія; надо прочесть такъ:

„Хотинебезпредубѣ“ скороговоркой, и потомъ только слышится голосовой ударъ — „жде́нья“...

Но такъ какъ произнести эту строку безъ ударенія невозможно, то на словѣ „безъ“ само собой падаетъ удареніе;

въ результатѣ слово „бе́зъ“ подчеркивается, хотя на немъ не стоитъ никакого логическаго ударенія.

Къ числу закономѣрностей, наблюденныхъ мной при изученіи ритмическаго смысла „фигуръ“, относятся слѣдующія: 1) Наиболѣе гармоническими для уха фигурами являются тѣ, полуударяемыя стопы которыхъ, будучи приближены другъ къ другу, являются въ графическомъ начертаніи фигурами симметрическими или двояко симметрическими, т.-е. такими, которыя носятъ ось симметріи въ продольномъ и поперечномъ сѣченіи. 2) Наиболѣе гармонической для уха совокупностью фигуръ будетъ та совокупность, симметрическія фигуры которой другъ относительно друга расположены ассиметрично.

Фигуры, или ритмическіе ходы, распадаются на ходы, образованныя полуудареніями: 1) на второй и третьей стопѣ, 2) на первой и третьей стопѣ, 3) на первой, второй и третьей; или, принимая первую и третью стопу за крайнія, а вторую за среднюю, группы фигуръ распадутся на образованныя: полуудареніями одной крайней и средней стопы, двухъ крайнихъ стопъ, всѣхъ трехъ стопъ.

Вотъ интересная статистика суммы фигуръ всѣхъ трехъ группъ (на 596 строкъ *).

Поэты до Жуковскаго	1-ая группа.	2-ая группа.	3-я группа.
Ломоносовъ	122	6	26
Державинъ	75	29	68
Богдановичъ	89	17	25
Озеровъ	50	40	31
Дмитріевъ	75	18	44
Нелединскій	65	25	44
Капнистъ	73	15	26
Батюшковъ	16	7	13

*) Я сознательно не привожу модернистовъ; нѣкоторыхъ поэтовъ среди нихъ я еще не кончилъ изучать въ ритмическомъ отношеніи. Не привожу и потому, чтобы результаты моей работы преждевременно не могли истолковать какъ похвалу или осужденіе современнымъ поэтамъ.

	1-ая группа.	2-ая группа.	3-ая группа.
Отъ Жуковскаго до Тютчева.			
Жуковскій	23	136	102
Пушкинъ	19	172	53
Лермонтовъ.	30	144	58
Языковъ	6	214	27
Баратынскій	3	224	15
Отъ Тютчева до модернистовъ.			
Тютчевъ	37	200	78
Бенедиктовъ.	4	56	12
Павлова.	44	83	66
Полонскій.	17	107	39
Фетъ	17	150	66
Майковъ.	13	92	19
Мей	17	198	32
Некрасовъ	23	99	40
Гр. А. Толстой	3	98	3
Случевскій	11	85	14
Мережковскій *).	6	121	24

Опять-таки наблюдаемъ мы здѣсь паденіе суммы фигуръ первой группы, начиная съ Жуковскаго; и наоборотъ: начиная съ Жуковскаго суммы фигуръ второй группы выростаютъ; суммы же третьей группы фигуръ не мѣняются рѣзко.

И совершенно такъ же эти суммы у Батюшкова слѣдуютъ: въ первой группѣ поэтамъ послѣдующаго періода, во второй группѣ поэтамъ предшествующаго періода.

Мы уже видѣли, что количество полуудареній не совпадаетъ съ количествомъ фигуръ; чтобы получить наглядное представленіе о богатствѣ ритма, раздѣлимъ сумму полуудареній на общую сумму фигуръ; полученное число опредѣлитъ среднее число полуудареній, строющихъ ритмическій

*) У нѣкоторыхъ (немногихъ поэтовъ) не хватило нужной для сравненія порціи четырехстопнаго ямба (596 строкъ); для того, чтобы имѣть возможность сравнивать, я долженъ былъ по имѣющейся статистикѣ вычислить теоретическую статистику.

ходъ; богатство ритма опредѣлимо здѣсь minimum'омъ полуударенiй, построяющихъ фигуру.

И вотъ получаемъ:

У Тютчева на $1\frac{1}{3}$ полуудареніе получается ритмическій ходъ; заключаемъ отсюда, что въ ритмическомъ отношеніи Тютчевъ наиболѣе интересный изъ всѣхъ русскихъ поэтовъ; вслѣдъ за нимъ почти тотчасъ же идутъ: Жуковскій ($1\frac{3}{4}$), Пушкинъ (2), Лермонтовъ (2), Баратынскій (2), Фетъ (2).

Заключаемъ отсюда, что ритмъ Баратынскаго, Жуковскаго и Фета не уступаютъ въ богатствѣ Пушкинскому ритму.

Слѣдующимъ по богатству ритма является Языковъ ($2\frac{1}{3}$); потомъ идутъ Полонскій ($2\frac{1}{2}$), Каролина Павлова ($2\frac{2}{3}$).

Потомъ уже идетъ цѣлый рядъ поэтовъ у которыхъ на три полуударенія приходится по одному ритмическому ходу: таковы, во-первыхъ, всѣ поэты до Жуковскаго (за исключеніемъ Батюшкова): Ломоносовъ, Державинъ, Богдановичъ, Дмитріевъ, Озеровъ, Нелединскій, Капнистъ; къ этой же категоріи болѣе бѣдныхъ по ритму относится Некрасовъ. Бѣднѣе ихъ Майковъ ($3\frac{1}{2}$).

Особенно бѣдны ритмически гр. А. Толстой (4), Случевскій (4).

Совершенно исключительно бѣденъ Бенедиктовъ ($6\frac{1}{4}$). Относительно ритма Батюшкова слишкомъ пришлось бы вдаваться въ детали; поэтому сознательно мы не приводимъ его числа.

Среди современныхъ поэтовъ исключительно богаты ритмами Александръ Блокъ (2) и Өедоръ Сологубъ (2).

Приблизительно съ достаточнымъ основаніемъ мы дѣлимъ русскихъ поэтовъ на четыре ритмическихъ категоріи; характерно, что въ первую категорію попадаютъ величайшіе русскіе поэты (заключаемъ отсюда, что методъ нашъ вѣренъ).

I категорія. Тютчевъ, Жуковскій, Пушкинъ, Лермонтовъ, Баратынскій, Фетъ.

II категорія. Языковъ, Полонскій, Каролина Павлова.

III категорія. Поэты XVIII и начала XIX столѣтія, Некрасовъ.

IV категорія. Майковъ, Случевскій, гр. А. Толстой, Бенедиктовъ.

Сопоставляя статистическія рубрики позднѣйшихъ поэтовъ съ соотвѣтствующими рубриками поэтовъ болѣе ранней эпохи, получаемъ возможность почти точно опредѣлять ритмическую связь болѣе поздняго поэта съ болѣе раннимъ, и наши выводы часто провѣряютъ и уясняютъ намъ непосредственныя сужденія нашего вкуса; такъ устанавливается ритмическая генеологія поэтовъ; напримѣръ, четырехстопный ямбъ Валерія Брюсова эпохи „Вѣнка" совершенно отчетливо связанъ съ ритмомъ лицейскихъ стихотвореній Пушкина (не взрослаго Пушкина), а также съ Жуковскимъ (хотя и менѣе богатъ); признаемся, что работа наша по сличенію ритмовъ заключается въ свѣркѣ статистическихъ графъ; и если эта механическая работа указываетъ намъ на связь ритма Брюсова съ ритмомъ лицейскихъ стихотвореній Пушкина, то вспомнимъ, что эпоха, когда Брюсовъ работалъ надъ „Лицейскими стихотвореніями" Пушкина, приблизительно совпадаетъ съ эпохой созданія „Вѣнка"; близость же къ Жуковскому достаточно сказывается въ ритмѣ стихотвореній „Орфей и Эвредика", въ посвященіи поэмы Жуковскому и т. д.

Точно такъ же ритмическая генеалогія четырехстопнаго ямба въ „Пламенномъ Кругѣ" Ѳ. Сологуба связуетъ его съ Баратынскимъ и Фетомъ; ритмъ Фета, своеобразно преломленный Баратынскимъ, лежитъ въ основѣ развитія ямбическаго ритма Ѳ. Сологуба.

Звуковая особенность пиррихической (полуударяемой) стопы зависитъ не только отъ самой стопы, но и отъ слова, которое эту стопу образуетъ; если стопа лежитъ между ударяемыми стопами, то промежутокъ между двумя долгими слогами равенъ тремъ краткимъ, напримѣръ:

3
◡ — | ◡ ◡ | ◡ — | ◡ — |;

3
◡ ◡ | ◡ — | ◡ — | ◡ — |;

3
◡ — | ◡ — | ◡ ◡ | ◡ — |;

ритмическій характеръ въ предѣлахъ одной полуударяемой стопы рѣзко измѣнится въ зависимости отъ того, падутъ ли три краткихъ слога на одно слово (напримѣръ, „óторопи“), или на два; въ послѣднемъ случаѣ важно, гдѣ именно произойдетъ перерывъ словъ: послѣ одного краткаго (напримѣръ, „святáя | красотá“), или послѣ двухъ краткихъ (напримѣръ, волнéніе | моé“). Въ случаѣ, когда всѣ три краткихъ падаютъ на одно слово, важно знать, лежитъ ли удареніе на четырехсложномъ и болѣе словѣ до краткихъ („óторопи“), или послѣ (напримѣръ, „отобразúть“); оба слова, могутъ образовать полуудареніе на 2-ой стопѣ четырехстопнаго ямба, но характеръ ритмической строки измѣнится. Примѣръ перваго типа:

„Похрýстываетъ въ нóчь валежникъ“.

Примѣръ второго типа:

Душá потрясенá моя.

Въ той и другой строкѣ пиррихій на второй стопѣ, но ритмическій характеръ измѣняется; въ обоихъ случаяхъ пиррихическая вторая стопа какъ бы стремится разсѣчь строчку паузой, но въ первомъ случаѣ пауза послѣ голосового ударенія, во второмъ случаѣ—послѣ. Соединимъ обѣ строки вмѣстѣ:

Душа потрясена моя...
Похрустываетъ въ ночь валежникъ.
Я вновь одинъ... Срываю я
Мой нѣжный, голубой подснѣжникъ.

(А. Бѣлый)

Въ приведенномъ четверостишіи ритмическій контрастъ достигается не измѣненіемъ полуударенія стопы, а измѣненіемъ ударенія въ словѣ; ту и другую строку характеризуетъ пэанъ второй (⏑ — ⏑ ⏑), а что общаго между ними?

Примѣры съ разсѣченіемъ словъ и съ полуудареніемъ на второй стопѣ:

„Угрóзою | кривúтся ротъ“...
„Въ рѣснúцахъ | стеклянѣютъ слезы“...
3

Итого мы имѣемъ ритмическихъ 4 подраздѣленія въ предѣлахъ пиррихія на второй стопѣ.

a) „Душá | потрясенà моя“.
b) „Въ рѣснúцахъ | стеклянѣютъ слезы“.
c) „Угрóзою | кривúтся ротъ“.
d) „Похрýстываетъ | въ нóчь валежникъ“.

Наконецъ, если три краткихъ падаютъ на два односложныхъ слова, или на два слова, изъ которыхъ одно — двухсложное, а другое односложное, то получаемъ еще случай:

e) „Хоть й не безъ предубѣждéнья“.

Тоже и относительно первой стопы.

a) „Испепеля́ющими день“...
b) „И разольéтся надъ лугами“...
c) „Передъ отчúзною моей“.
d) „Передо мнóй явилась ты“
e) „И надъ обры́вами откоса“.

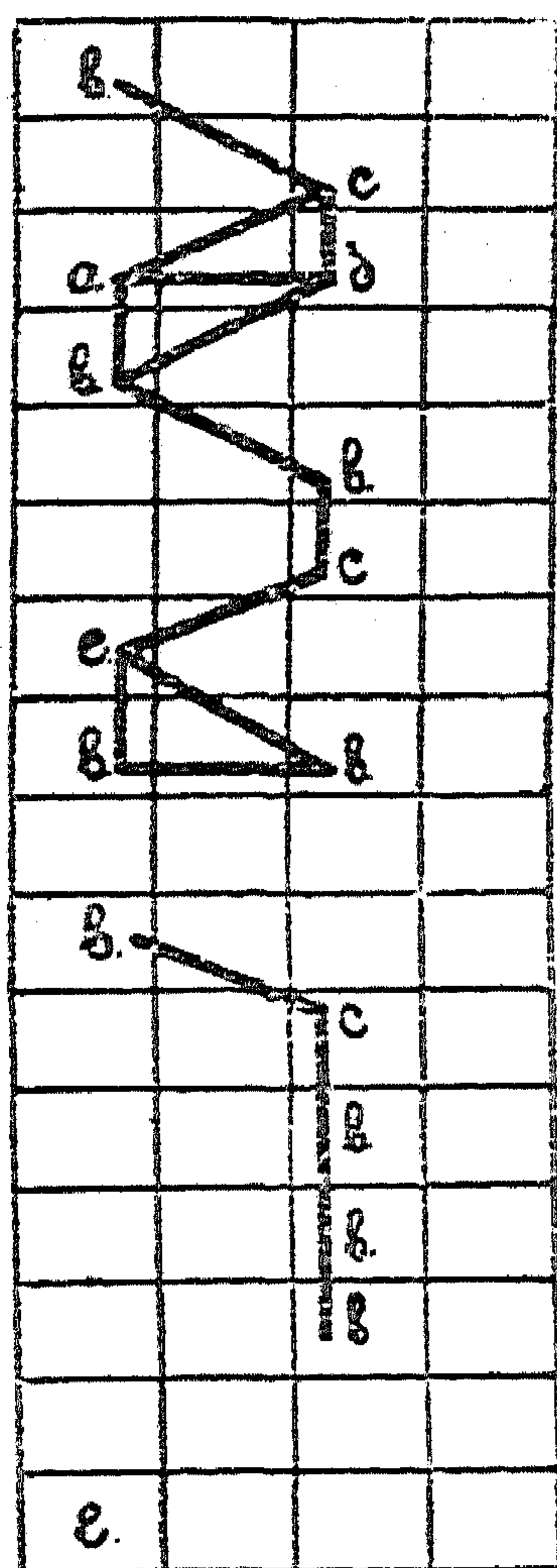
Тоже относится и къ третьей стопѣ.

a) „И мнѣ кричатъ издалекá“.
b) „И надъ прибрéжной полосóй“.
c) „И надъ прибрéжною косóй“.
d) „Испепеля́ющими дéнь“
e) „И передъ ýтромъ передъ снóмъ“.

Итого три полуударенія въ строкѣ четырехстопнаго ямба даютъ 15 ритмическихъ модификацій строки, а въ строкахъ

съ полуудареніями и на первой, и на третьей стопѣ возможно столько же строкъ индивидуально варьируемыхъ, сколько составится изъ умноженія „4“ на „5“, т.-е. 20; если принять во вниманіе, что одновременныя полуударенія на второй и третьей стопѣ прибавятъ до 10 строкъ, а спондеическія стопы прибавятъ еще строкъ 5, то сумма ритмическихъ модификацій въ предѣлахъ одной метрической строки ямба = 50 (и это—minimum).

Принимая во вниманіе выше изложенный методъ, мы теперь можемъ точки замѣнить буквами, напримѣръ:



Разсматривая формы полуудареній въ связи съ „a, b, c, d, e,“ мы видимъ, что „b“ и „c“ преобладаютъ надъ „a“ и „d“ и въ четырехстопномъ, и въ пятистопномъ, и въ шестистопномъ ямбѣ.

Форма „b“ наиболѣе распространенная форма; послѣ нея форма „c“ наиболѣе распространена:

1) Пиррихическая первая стопа всѣхъ ямбовъ обыкновенно бываетъ „a“, „b“ или „e“; „c“ и „d“ крайне рѣдки; намъ приходилось встрѣчать „d“ на первой стопѣ у Пушкина въ строкѣ: „Передо | мной явилась ты“...(Кернъ).

2) Вторая стопа четырехстопнаго ямба у Пушкина всегда почти „b“, рѣже „e“; и наконецъ, совсѣмъ рѣдко „c“, которое за то часто у Державина, Ломоносова и др:, мой четырехстопный ямбъ въ этомъ отношеніи слѣдуетъ иногда Державину и Ломоносову; и я вовсе не желаю бороться съ этой особенностью моего ямба.

Въ лирикѣ Баратынскаго вовсе почти отсутствуетъ пиррихій на второй стопѣ; пиррихическія стопы Тютчева здѣсь особенно богаты; мы имѣемъ всѣ формы отъ „a“ до „d“ и „e“.

3) На третьей стопѣ четырехстопнаго ямба рѣшительно преобладаетъ „b“; у Тютчева—то же, хотя есть стихотворенія съ преобладаніемъ „c“, какъ-то „Первый листъ“, „Женева“, (у него же въ стихотвореніи „Живымъ сочувствіемъ привѣта“ есть два „c“ на первой стопѣ); у Баратынскаго преобладаетъ на третьей стопѣ „b“; хотя и „c“ чрезвычайно часто встрѣчается здѣсь у всѣхъ поэтовъ безъ исключенія; иногда чередованію формъ соотвѣтствуетъ чередованіе содержанія стихотворенія, какъ напримѣръ, въ стихотвореніи Баратынскаго „Весна“, гдѣ съ третьей строфы начинается описаніе наяды; тутъ же на третьей стопѣ четыре раза подрядъ встрѣчается „c“; когда описаніе наяды смѣняетъ описаніе восторговъ духа, рядъ „c“ замѣняется рядомъ „b“.

4) Интересно, что въ шестистопномъ ямбѣ форма „c“ исключительно заполняетъ третью стопу; если бы здѣсь появилось не „c“, а „b“, шестистопный ямбъ получилъ бы форму триметра.

5) Наконецъ, въ ямбѣ характерны спондеическія стопы, какъ напримѣръ, въ слѣдующей строкѣ Баратынскаго:

„Нӣ жӣть ӣмъ, нӣ писать еще не надоѣло“.

То-есть—

— —|— —|◡ —|◡ —|◡ ◡|◡ —|◡.

Можно было бы безъ конца продолжать нашу экскурсію въ область метрики, ритма и версификаціи, но остановимся здѣсь.

Приведенные примѣры показываютъ, что экспериментъ въ этой области и возможенъ, и плодотворенъ, но онъ еще весь въ будущемъ.

IV.

Мы отрицаемъ существованіе критики въ той области поэзіи, которую называютъ лирикой; критика тенденціозная отжила свое время; критика тенденціозная не воспитала ни одного крупнаго поэта; критика историческая могла бы существовать: но она покоилась бы на описаніи лирическихъ формъ и образовъ; такого описанія не существуетъ; не существуетъ и исторической критики; критика эстетическая въ настоящее время отсутствуетъ; въ лучшемъ случаѣ она опирается на малое количество анализированныхъ формъ; личный вкусъ поэтому опредѣляетъ ея сужденія; импрессіонистическая критика — не критика вовсе: она — лирическая импровизація; такая импровизація иногда драгоцѣнна: намъ интересно лирическое впечатлѣніе поэта, писателя, художника о писателѣ и поэтѣ; но лирическія изліянія восторговъ и гнѣвовъ, вырывающіяся изъ-подъ пера заурядныхъ фельетонистовъ, не интересуютъ никакъ истинныхъ цѣнителей поэзіи; мало того: такія изліянія переходятъ то въ рекламу, то въ личные счеты; импрессіонистическая критика современности, перекочевавъ на столбцы газетъ, растлила вкусъ.

Лирическая поэзія ждетъ своей критики; этой критикой можетъ быть только критика экспериментальная; мы видѣли, что при изученіи формы лирическихъ произведеній такой экспериментъ возможенъ: но требуются годы усидчиваго труда, чтобы экспериментальная критика возникла. Въ основѣ этой критики должно лежать разработанное ученіе о метрѣ; мы еще не знаемъ, что́ представляетъ собою русскій метръ и въ чемъ его отличіе отъ другихъ метровъ; всѣ сужденія о метрѣ гадательны; не существуетъ теоріи русскаго метра; какъ и

всякая научная теорія, теорія метра опиралась бы на эксперименть; эксперименть же возможенъ съ описаннымъ, систематизированнымъ матеріаломъ; такимъ матеріаломъ служатъ памятники отечественной поэзіи отъ былинъ и до нашихъ дней: матеріалъ—огромный, нужно его многообразно описать со стороны метра, словесной инструментовки, стиля и средствъ изобразительности.

Мы видѣли на немногихъ примѣрахъ, что приняты условныя наименованія для формъ метра; русскій языкъ даетъ возможность создавать такое соединеніе словъ, которое, оставаясь стихомъ, не содержится ни въ какой метрической формѣ; эти уклоненія отъ метра должны быть описаны, изучены, систематизированы; ученіе о такихъ уклоненіяхъ легло бы въ основу ученія о ритмѣ русскаго стиха; законы уклоненій были бы законами поэтическихъ ритмовъ; законы поэтическихъ ритмовъ далѣе слѣдуетъ сопоставить съ законами ритмовъ музыкальныхъ; какъ знать, быть можетъ только тогда мы будемъ располагать стройнымъ ученіемъ, позволяющимъ критически относиться къ старымъ и вновь образованнымъ лирическимъ формамъ поэзіи.

Тоже и о словесной инструментовкѣ; что мы знаемъ въ этомъ направленіи? Мы только смутно предчувствуемъ, что произведеніе подлиннаго художника слова способно волновать наше ухо самымъ подборомъ звуковъ, и что существуетъ неуловимая пока параллель между содержаніемъ переживанія и звуковымъ матеріаломъ словъ, его оформливающимъ. Въ этомъ направленіи у насъ мало наблюденій; кричащія и часто искусственныя повторенія звуковъ и шумовъ называемъ мы ассонансами и аллитераціями; должно описать и систематизировать ассонансы; только тогда станетъ ясно ихъ происхожденіе, ихъ дѣйствіе на ухо; намъ приходилось тщательно разбирать нѣкоторыя образцовыя произведенія русской лирики и мы пришли къ убѣжденію, что такъ называемыя аллитераціи и ассонансы есть лишь поверхность вовсе намъ неизвѣстной пучины; нѣкоторыя строфы русскихъ поэтовъ въ этомъ смыслѣ—сплошная аллитерація, сплошной ассонансъ; безъ данныхъ сравнительнаго языковѣдѣнія мы здѣсь не обойдемся.

Вотъ, напримѣръ, маленькое стихотвореніе Баратынскаго:

Взгляните: свѣжестью младой
И въ осень лѣтъ она плѣняетъ,
И у нея летунъ сѣдой
Ланитныхъ розъ не похищаетъ;
Самъ побѣжденный красотой
Глядитъ — и путь не продолжаетъ.

Аллитераціи и ассонансы здѣсь скрыты; но внимательно разбирая строку за строкой, мы начинаемъ понимать, что все стихотвореніе построено на „е“ и „а“; сначала идетъ „е“, потомъ „а“; рѣшительность и жизнерадостность заключительныхъ словъ какъ будто связаны съ открытымъ звукомъ „а“.

А что тутъ рядъ аллитерацій, мы убѣдимся, если подчеркнемъ аллитерирующіе звуки:

„Взгляните: свѣжестью младой
„И въ осень лѣтъ она плѣняетъ
„И у нея летунъ сѣдой
„Ланитныхъ и т. д.

Тутъ три группы аллитерацій: 1) на „л“, 2) на носовые звуки (мн), 3) на зубные (дт), т.-е. на 12 не явно аллитерирующихъ буквъ приходится 23 явно аллитерирующихъ (вдвое больше).

Такъ въ стихотвореніи „С. Д. П.“ Баратынскаго первая строфа такова:

„Приманкой ласковыхъ рѣчей
„Вамъ не лишить меня разсудка,
„Конечно многихъ вы милѣй,
„Но васъ любить плохая шутка.
„Вамъ не нужна любовь моя“ и т. д.

Вникнемъ въ инструментовку: 1) носовое „н“ преобладаетъ; далѣе оно соединяется съ „м“ въ группы пять разъ;

2) прочитывая первыя двѣ строки, мы видимъ еще симметрію въ расположеніи аллитерирующихъ звуковъ: въ первой строкѣ „ласковыхъ рѣчей“ соотвѣтственно во второй „лишить разсудка“; кромѣ того въ первой строкѣ группа „мн“ передъ „л“ и „р“; во второй строкѣ группа „мн“ между „л“ и „р“; получается капризная закономѣрность въ расположеніи звуковъ; 3) въ четвертой строкѣ „лб“ и „пл“—двѣ плавно-губныя группы, обращенныя другъ къ другу губной. Общая схема инструментовки такова, что черезъ всѣ строки проходитъ носовой звукъ, какъ бы аккомпанирующій меланхолическому настроенію, разлитому въ словахъ; къ нему присоединяются плавные звуки, а потомъ и звуки плавно-губные. Все же четверостишіе открывается словомъ „Приманка“, въ которомъ встрѣчаются уже всѣ инструментальные элементы, встрѣчающіеся въ четверостишіи: губная „п“, плавная „р“, носовыя „м“ и „н“.

По мѣрѣ развитія меланхолическій тонъ стихотворенія переходитъ въ тонъ мрачной рѣшимости и гнѣва, и соотвѣтственно меланхолическая инструментовка (мнл) мѣняется: будто трубы, вступаютъ зубныя и черезъ „з“ переходятъ къ свистящимъ въ язвительной по смыслу строкѣ:

„Я состязаться не дерзаю“.

Явно, что содержаніе переживанія гармонически соединено со словесной инструментовкой; сила переживанія увеличивается отъ того, что оно отражается даже въ выборѣ звуковъ; если бы мы нашли здѣсь соотвѣтствіе между инструментовкой и ритмомъ, то имѣли бы возможность неуловимую прелесть стиха (его музыку) представить въ отчетливой формѣ; но не существуетъ теоріи ритма, какъ не существуетъ теоріи инструментовки; и мы обречены здѣсь на диллетантизмъ.

Отъ изученія ритмическаго скелета словъ, отъ изученія словесной инструментовки, какъ бы облекающей этотъ скелетъ мускулами, мы могли бы переходить и къ выбору словъ; выборъ словъ индивидуаленъ у каждаго поэта; должны бы существовать словари къ каждому поэту; но конечно, такихъ словарей не существуетъ; только у академика Александра Веселовскаго въ

его изслѣдованіи о Жуковскомъ встрѣчаемъ мы робкую попытку изслѣдовать индивидуальный стиль поэта; между тѣмъ поэты болѣе чѣмъ кто-либо обогащали и продолжаютъ обогащать языкъ архаизмами и неологизмами.

Только тогда сужденія, касающіяся формы лирическихъ произведеній, будутъ имѣть цѣну и вѣсъ; только тогда можемъ мы перекинуть мостъ отъ формы лирическихъ образовъ къ ихъ переживаемому и идейному содержанію.

1909.

ОПЫТЪ ХАРАКТЕРИСТИКИ РУССКАГО ЧЕТЫРЕХСТОПНАГО ЯМБА.

I.

Безконечно много данныхъ, касающихся анатоміи стиля, получаемъ мы, анализируя ритмъ поэтовъ; называя ритмомъ нѣкоторое единство въ суммѣ отступленій отъ данной метрической формы, мы получаемъ возможность классифицировать формы отступленій. Обыкновенно ускоренія метра болѣе слышитъ ухо; остановимся же на нихъ: записывая суммы отступленій отъ правильнаго ямба въ диметрѣ, въ направленіи ускореній, расположеніе этихъ отступленій (ускореній) у разныхъ поэтовъ, мы получаемъ возможность изучать анатомію ритма; если принять во вниманіе, что суммы отступленій въ двухъ, трехъ, четырехъ, пяти строкахъ образуютъ опредѣленныя фигуры, графически изобразимыя въ видѣ геометрическихъ фигуръ (треугольниковъ, квадратовъ, крышъ, трапецій, острыхъ, косыхъ, большихъ и малыхъ угловъ и т. д.), то возможна статистика, во-первыхъ, самихъ ускореній, во-вторыхъ, ихъ паденія на стопы, въ третьихъ, статистика самихъ фигуръ. Для этого нужно взять одинаковую порцію строкъ у каждаго поэта (въ эпоху расцвѣта таланта) и сопоставить статистическія графы.

Приводимъ дли примѣра статистическую рубрику поэтовъ:

Сумма ускореній ямбическаго диметра (на 596 строкахъ):	Ломоносовъ.	Державинъ.	Богдановичъ.	Дмитріевъ.
На первой стопѣ.	13	46	24	25
„ второй стопѣ.	139	139	114	100
„ третьей стопѣ.	272	263	271	251
„ первой и третьей.	5	26	9	14
„ второй и третьей.	11	1	5	5
„ первой и второй	„	„	„	„

Сумма ускореній ямбическаго диметра (на 596 строкахъ):	Капнистъ.	Батюшковъ.	Жуковскій.	Пушкинъ.
На первой	35	28	90	110
„ второй	112	33	52	33
„ третьей	230	313	280	341
„ первой и третьей.	7	7	44	60
„ второй и третьей.	9	5	2	1

	Лермонтовъ.	Языковъ.	Баратынскій.	Тютчевъ.	Бенедиктовъ.	Павлова.
На первой	101	126	164	115	59	107
„ второй	47	13	4	62	24	72
„ третьей	321	388	325	342	343	271
„ первой и третьей	58	85	62	76	30	44
„ второй и третьей	„	2	1	2	„	3
„ первой и второй	„	„	„	„	„	1

	Полонскій.	Фетъ.	Майковъ.	Мей.	Некрасовъ.	А. Толстой.
На первой	96	139	77	123	81	83
„ второй	43	34	24	17	42	13
„ третьей	284	330	299	352	347	323
„ первой и третьей	40	62	36	65	44	41
„ второй и третьей	2	„	„	2	„	„

	Мережковскій.	Сологубъ.	Брюсовъ.	Блокъ.	Городецкій.
На первой	86	146	73	13	77
„ второй	16	27	48	173	11
„ третьей	359	313	286	282	274
„ первой и третьей	55	74	36	55	29
„ второй и третьей	„	„	„	4	„

Точно также можно вести статистику соединенія отступленій на двухъ, трехъ, четырехъ и болѣе смежныхъ строкахъ; если ставить точки на стопахъ, соотвѣтствующихъ ускоренію, и соединять ихъ линіями тамъ, гдѣ двѣ смежныхъ строки отступаютъ отъ ямба, получимъ рядъ геометрическихъ фигуръ. Вотъ статистика нѣкоторыхъ изъ этихъ фигуръ (596 строкъ).

	Ломоносовъ.	Державинъ.	Богдановичъ.	Дмитріевъ.	Капнистъ.	Батюшковъ.
Малый уголъ	52	29	37	33	33	12
Корзина малая	9	13	8	9	8	»
Фигура „M“ (малая)	6	2	7	6	6	»
Малый треугольникъ	14	2	6	5	8	»
Острый уголъ (большой)	1	4	1	»	6	3
Большая корзина	1	»	»	1	»	1
Квадратъ	»	1	»	»	»	»
Прямоугольникъ	4	18	11	14	7	3
Крыша	1	14	2	4	1	1
Крестъ	»	1	»	»	»	»
Ромбъ	»	2	»	»	»	»
Фигура „Z“	2	2	1	»	»	»
Трапеція	2	»	7	»	1	»
Косой уголъ	7	14	8	10	4	4
	Жуковскій.	**Пушкинъ.**	**Лермонтовъ.**	**Языковъ.**	**Баратынскій.**	**Тютчевъ.**
Малый уголъ	17	12	21	2	2	17
Малая корзина	2	2	3	1	»	4
Малая фигура „M“	»	1	»	»	»	2
Малый треугольникъ	3	»	»	2	1	3
Большой острый уголъ	34	21	28	28	47	48
Большая корзина	9	6	6	19	26	8
Квадратъ	4	8	10	9	6	7
Прямоугольникъ	57	80	54	93	76	76
Крыша	19	7	12	3	1	13
Кресть	3	»	»	»	»	1
Ромбъ	3	»	»	»	»	»
Фигура „Z“	2	1	2	»	»	1
Трапеція	3	»	»	1	1	»
Косой уголъ	18	14	13	7	3	16
	Бенедиктовъ.	**Павлова.**	**Полонскій.**	**Фетъ.**	**Майковъ.**	**Мей.**
Малый уголъ	4	19	12	15	10	7
Малая корзина	»	1	1	»	»	»
Малая фигура „M“	»	1	»	»	1	»
Малый треугольникъ	»	6	3	»	»	1
Бол. остр. уголъ	8	10	18	35	11	40
Большая корзина	4	4	5	10	2	4
Квадратъ	2	6	5	9	3	8
Прямоугольникъ	28	38	45	73	48	77
Крыша	1	13	4	8	3	4
Крестъ	»	»	»	»	»	»
Ромбъ	»	1	»	1	»	»
Фигура „Z“	»	1	»	1	»	»
Трапеція	»	1	»	»	»	»
Косой уголъ	3	10	11	16	8	10

	Некрасовъ.	Толстой.	Случевскій.	Мережковск.	Брюсовъ.	Сологубъ.	Блокъ.	Городецкій.
Малый уголъ	16	3	5	6	8	10	17	3
Малая корзина	2	„	1	„	5	1	5	„
Малая фигура „М“	„	„	„	„	„	„	1	„
Малый треугольникъ	„	„	4	„	„	„	6	„
Бол. остр. уголъ	18	14	16	14	8	30	19	14
Большая корзина	7	5	1	10	„	15	4	9
Квадратъ	6	5	3	6	„	13	6	7
Прямоугольникъ	41	41	41	66	44	67	55	26
Крыша	5	„	4	5	5	8	11	2
Крестъ	„	„	„	„	„	„	„	„
Ромбъ	„	„	„	„	„	„	„	„
Фигура „Z“	„	„	„	„	„	„	„	„
Трапеція	„	„	„	„	„	„	1	„
Косой уголъ	12	2	5	6	8	8	11	2

Мы привели далеко не всѣ характерныя фигуры, чтобы не отвлекать вниманіе ихъ многообразіемъ. Приведемъ примѣры различныхъ ходовъ и фигуръ.

Правильный ямбъ: ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — |.

„Онѣгинъ вновь часы считаетъ“ (Пушкинъ).
„Мой дядя самыхъ честныхъ правилъ“ (Пушкинъ).
„Печальный демонъ духъ изгнанья“ (Лермонтовъ).
„Брега взрывалъ источникъ мутный“ (Баратынскій).
„Востокъ алѣлъ... Она молилась“ (Тютчевъ).
„Глаголъ временъ, металла звонъ“ (Державинъ).
„Любовь—огонь, а сердце—злато“ (Майковъ).
„Я слышу звонъ твоихъ рѣчей“ (Фетъ).
„Пѣвцами всей земли прославленъ“ (Брюсовъ).
„Въ моей душѣ любовь восходитъ“ (Минскій).
„Сбѣжалъ съ горы и замеръ въ чащѣ“ (Блокъ).
„И вижу я, что теменъ геній“ (Бальмонтъ).

„И міру Римъ единство далъ“ (Вл. Соловьевъ).
„Съ весельемъ нѣжнымъ сладко ждалъ“ (Кузьминъ).
„Ужъ ты давно—гроза дріадъ“ (С. Соловьевъ).
„Люблю деревню, вечеръ ранній“ (А. Бѣлый).
„Онъ тѣломъ былъ совсѣмъ ребенокъ“ (З. Гиппіусъ).
„Огни святыхъ вѣнчальныхъ свѣчъ (Ѳ. Сологубъ).
„И звонко гонитъ яхонтъ синій“ (В. Ивановъ).

Вотъ строки съ ускореніемъ (◡ ◡) на первой стопѣ: ◡ ◡ | ◡ — | ◡ — | ◡ — |.

„Напоминаютъ мнѣ онѣ“ (Пушкинъ), „Передо мной явилась ты“ (Пушкинъ), „Передъ врагомъ сомкнутымъ строемъ“ (Батюшковъ), „Соединяй протяжный вой“ (Баратынскій), „Громокипящій кубокъ съ неба“ (Тютчевъ), „Не украшалъ его кудрей“ (Лермонтовъ), „Средь лицемѣрныхъ нашихъ дѣлъ“ (Некрасовъ), „И ощутилъ безсмертный духъ“ (Майковъ), „На Геликонъ ступя несмѣло“ (Фетъ), „И трепеща неравной брани“ (Вл. Соловьевъ), „Преодолѣлъ я дикій холодъ“ (Ѳ. Сологубъ), „Я не могу принять мученій“ (К. Бальмонтъ), „Тотъ распинаемъ будетъ вѣчно“ (Минскій), „Но заглядишься, ангелъ падшій“ (А. Блокъ), „И, заслоняя всѣ другіе“ (В. Брюсовъ), „Онъ разозлилъ меня бахвальствомъ“ (З. Гиппіусъ).

Перваго рода строки (правильно ямбическія) составляютъ приблизительно лишь 25% всего ямбическаго диметра; до 75% падаютъ на отклоненія. Отклоненія съ ускореніемъ на первой стопѣ (съ пиррихіемъ) разнообразны; у поэтовъ до Жуковскаго наблюдается весьма малое количество такихъ строкъ. У Ломоносова ихъ менѣе всего. У поэтовъ, начиная съ Жуковскаго—обиліе приведенныхъ строкъ; болѣе другихъ употребляютъ эту строку Баратынскій, Языковъ, Фетъ, Мей и Ѳ. Сологубъ.

Приведу строки съ ускоренiемъ на второй стопѣ: ⏑ — | ⏑ ⏑ | ⏑ — | ⏑ —.

„Царевичу младому Хлору“ (Державинъ), „На лаковомъ полу моемъ“ (Державинъ), „Гдѣ роза безъ шиповъ растетъ“ (Державинъ). „Съ улыбкой отвѣчаетъ онъ“ (Пушкинъ), „Три раза не поставлю грудь“ (Батюшковъ), „Взрывая, возмутишь ключи“ (Тютчевъ), „И полдня сладострастный зной“ (Лермонтовъ), „Съ простертыми къ нему руками“ (Жуковскiй), „Вы блещете еще прекраснѣй“ (Тютчевъ), „Лавровый обронивъ вѣнецъ“ (Фетъ), „И грацiя, и умъ, и вкусъ“ (Майковъ), „Что надо поклоняться силѣ“ (К. Бальмонтъ), „О жертвенномъ, о мертвомъ богѣ“ (В. Ивановъ), „И шелестъ окрыленныхъ ногъ“ (В. Брюсовъ), „Въ рѣсницахъ стеклянѣютъ слезы“ (А. Бѣлый) и т. д.

Приведенная строка весьма обычна у поэтовъ XVIII столѣтiя и начала XIX до Жуковскаго. Начиная съ Жуковскаго и Пушкина она встѣчается рѣже (см. статистику). Въ лирикѣ Баратынскаго на 596 строкъ приведенная строка встрѣчается всего четыре раза (въ поэмахъ Баратынскаго чаще); эта строка рѣдка кромѣ того у Языкова (13), Мея (17), А. Толстого (13), Мережковскаго (16) и Городецкаго (11); особенно часта у Ломоносова и Державина (далѣе у поэтовъ до Жуковскаго), у Жуковскаго, Павловой, Тютчева, Блока и у меня.

Наиболѣе обычно ускоренiе на третьей стопѣ диметра: ⏑ — | ⏑ — | ⏑ ⏑ | ⏑ — | (приблизительно $^2/_3$ всѣхъ ускоренiй падаютъ на третью стопу).

„И се Минерва ударяетъ“ (Ломоносовъ), „Отъ тлѣнна мiра отдѣлюсь“ (Державинъ), „Узналъ — и въ горести своей“ (Карамзинъ), „Влекомъ унынiемъ сердечнымъ (Дмитрiевъ), „Бродилъ въ Москвѣ опустошенной“ (Батюшковъ), „Я слышу — свищетъ Аквилонъ“ (Баратынскiй), „Умолкнулъ въ рощѣ безпрiютной“ (Баратынскiй), „Чего-то ищетъ въ небесахъ“ (Тютчевъ), „Она его не замѣчаетъ“ (Пушкинъ), „Сидитъ въ раздумьѣ одинокомъ“ (Лермонтовъ), „Свя-

тую молодость твою“ (Фетъ), „Тѣнь Тасса плачетъ о любви“ (Полонскій), „Качая младшаго сынка“ (Некрасовъ), „Отъ этой сволочи презрѣнной“ (Майковъ), „Тому, кто шествовалъ любя“ (Минскій), „Нѣтъ, что бы мнѣ ни утверждали“ (Бальмонтъ) „А мѣсяцъ смотритъ съ высоты“ (Брюсовъ), „И сердце плачетъ и горитъ“ (В. Ивановъ), „Онъ въ полночь прыгаетъ козленкомъ“ (Гиппіусъ), „Восторгъ и горе сплетены“ (Блокъ), „Сентябрскій, свѣженькій денекъ“ (А. Бѣлый), „Сгорали демоны и боги“ (Ѳ. Сологубъ), „Вчера наемные рабы“ (С. Соловьевъ).

Эта строка преобладаетъ у всѣхъ поэтовъ; она встрѣчается чаще, чѣмъ правильно ямбическая. У поэтовъ до Жуковскаго преобладаетъ на 596 строкъ въ среднемъ около 250 съ ускореніемъ на третьей стопѣ. Начиная съ Пушкина сумма эта въ среднемъ выростаетъ до 300 съ лишнимъ строкъ; у современныхъ поэтовъ (Брюсовъ, Блокъ, Городецкій) какъ будто сумма опять падаетъ до 280 (въ среднемъ). Наиболѣе богаты ускореніями на 3-ей стопѣ: Пушкинъ, Языковъ, Тютчевъ, Бенедиктовъ, Мей, Некрасовъ и Мережковскій; наиболѣе бѣдны: Капнистъ; а изъ послѣ-пушкинскихъ — Павлова, Полонскій, Брюсовъ, Блокъ, Городецкій.

Полуударенія (ускоренія) на первой и третьей стопѣ по формулѣ: ◡ ◡ | ◡ — | ◡ ◡ | ◡ | .

„Богоподобная царевна“ (Державинъ), „Александрійскаго столба“ (Державинъ), „Предъ златоглавою Москвой“ (Батюшковъ), „Нечеловѣчьими руками“ (Жуковскій), „О возвратися, возвратись“ (Жуковскій), „Перекрахмаленный нахалъ“ (Пушкинъ), „Нижегородскій мѣщанинъ“ (Пушкинъ), „И для избранника вселенной“ (Пушкинъ), „И съ непогодою ревучей“ (Баратынскій), „И состязаться не дерзаю“ (Баратынскій), „На алебастровыхъ плечахъ“ (Батюшковъ), „И по младенческимъ ланитамъ“ (Тютчевъ), „И неподвижною средою“ (Тютчевъ) „Не человѣческой слезой“ (Лермонтовъ), „Я говорилъ при

разставаньѣ“ (Фетъ), „И съ переливомъ серебристымъ“ (Фетъ), „Все про русалокъ да князей“ (Майковъ), „И на полянѣ погуляли“ (Некрасовъ), „И съ протореннаго пути“ (Минскій), „И размалеванные боги“ (Вл. Соловьевъ), „На колесницѣ заповѣдной“ (Брюсовъ), „Міръ расточающій предъ ней“ (В. Ивановъ), „И зеленѣющее просо“ (А. Бѣлый), „И съ сиротѣющею урной“ (С. Соловьевъ), „Изнемогающая вялость“ (Ѳ. Сологубъ), „Но затянулся, какъ пушокъ“ (З. Гиппіусъ), „И задохнулись въ пустотѣ“ (Бальмонтъ), „Въ тяжелозмѣйныхъ волосахъ“ (А. Блокъ).

Приведенная строка даетъ maximum ускоренія темпа: правильный четырехстопный ямбъ переходитъ здѣсь въ правильный двухстопный пэанъ четвертый. Приведенная строка рѣдка у поэтовъ до Жуковскаго (у Ломоносова сравнительно чаще). Сравнительно часто встѣчается эта строка у Пушкина, Лермонтова, Баратынскаго, Тютчева, Языкова, Фета, Мея, Сологуба.

Полуударенія (ускоренія) на второй и третьей стопѣ по формулѣ: ◡ — | ◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ — |.

„Изволила Елизаветъ“ (Ломоносовъ), „Исполните благоуханьемъ“ (Батюшковъ), „И кланялся непринужденно“ (Пушкинъ), „Да помнилъ хоть не безъ грѣха (Пушкинъ), „Какъ пламенно краснорѣчивъ“ (Пушкинъ), „Въ уныніе погружена“ (Пушкинъ), „Уменьшены, продолжены“ (Пушкинъ), „На пажити необозримой“ (Жуковскій), „Скитаются неисчислимо“ (Жуковскій), „И въ рубищѣ анахорета“ (Баратынскій), „Какъ демоны глухонѣмые“ (Тютчевъ), „Что было—лишь знаменованья“ (Брюсовъ), „На тщательной миніатюрѣ“ (Брюсовъ), „И Цезаря чрезъ Рубиконъ“ (Брюсовъ), „Явился Небукаднецаръ“ (Вл. Соловьевъ), „Безрадостно-благополучно“ (З. Гиппіусъ), „Мы стелимся надъ алтаремъ“ (А. Блокъ), „И дебрями окружена“ (А. Блокъ), „Съ болотами и жу-

равлями" (А. Блокъ), „На облакѣ осиротѣломъ" (А. Бѣлый), „Тамъ—вырѣзаннымъ силуэтомъ" (А. Бѣлый), „И катится надъ головой" (А. Бѣлый), „Серебряные тополя" (А. Бѣлый), „Надъ памятниками дрожатъ" (А. Бѣлый).

Приведенные образцы строкъ встрѣчаются сравнительно у поэтовъ рѣдко; на протяженіи 12516 строкъ мы встрѣчали приведенную фигуру всего 55 разъ; слѣдовательно, одна фигура приблизительно встрѣчается разъ на протяженіи 227 строкъ; на 596 строкъ въ среднемъ приходится $2^1/_2$ фигуры. Значительно превышаютъ норму: Андрей Бѣлый (23 раза), Ломоносовъ (11), Капнистъ (9), Богдановичъ и Дмитріевъ (5) и отчасти Блокъ (4). Приведенная строка, удачно написанная, можетъ дать впечатлѣніе maximum'а замедленности: она контрастируетъ съ предыдущей строкой (maximum ускоренности). Вовсе не встрѣтилась эта строка на протяженіи 596 строкъ у Лермонтова, Бенедиктова, Фета, Майкова, Некрасова, А. Толстого, Мережковскаго, Сологуба, Брюсова („Вѣнокъ"; у него же во „Всѣхъ напѣвахъ" она встрѣчается 3 раза), Городецкаго.

Я пытался, курьеза ради, написать нѣсколько строфъ этой рѣдкой строкой; привожу нѣкоторыя изъ этихъ строкъ:

„Надъ памятниками дрожатъ,
„Потрескиваютъ огонечки;
„Надъ зарослями изъ деревъ,
„Проплакавши колоколами
„Храмъ яснится, оцѣпенѣвъ
„Въ ночь вырѣзанными крестами.
„Серебряные тополя
„Колеблются изъ-за ограды" и т. д.

Наконецъ, наиболѣе рѣдкій ходъ таковъ:

◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ — | ◡ — | .

Этого рода строку мы встрѣтили лишь одинъ разъ въ чистомъ видѣ, а именно: у Каролины Павловой—въ стихо-

твореніи, посвященномъ Языкову; за неимѣніемъ книги, мы лишены возможности привести этотъ ходъ. У Пушкина лишь разъ встрѣчается ходъ, лишь отчасти напоминающій вышеприведенный, а именно: „Еще не перестали топать.“ (Евгеній Онѣгинъ); если прочесть „Еще | не перестали топать“, то нарушится логическое удареніе. У меня этотъ ходъ встрѣчается въ неудачной строкѣ: „Хоть и не безъ предубѣжденья“. Вотъ случайно придуманная строка, гдѣ осуществленъ характеризуемый ходъ: „И велосипедистъ летитъ“...

Наконецъ, съ точки зрѣнія количества ямбически правильныхъ строкъ поэты распадаются на слѣдующія группы въ проанализованной порціи строкъ (596). Державинъ, Ломоносовъ, Пушкинъ, Языковъ, Тютчевъ, Фетъ, Мей и Некрасовъ образуютъ группу поэтовъ, наименѣе пользующихся правильнымъ метромъ (въ среднемъ 145 строкъ). Болѣе всего метрическихъ строкъ мы встрѣчаемъ у Городецкаго, Брюсова, А. Толстого, Полонскаго, Бенедиктова, Жуковскаго, Батюшкова, Капниста, Нелединскаго, Дмитріева, Озерова, Богдановича (въ среднемъ болѣе 200 строкъ). Минимумъ метрическихъ строкъ у Некрасова; максимумъ—у Городецкаго.

Разобранные пять ходовъ образуютъ какъ бы пять основныхъ темповъ, въ предѣлахъ ямбическаго диметра; характеризуя поэтовъ по обилію употребленія того или другого темпа, мы уже видимъ ихъ ритмическую индивидуальность.

У Ломоносова, при сравнительно небольшомъ количествѣ метрически правильныхъ строкъ, наблюдается наименьшее количество ускореній на первой стопѣ при максимальномъ количествѣ ускореній на второй, при наименьшемъ (для его эпохи) количествѣ ускореній на первой и третьей и при максимальномъ количествѣ на второй и третьей.

У Державина, при сравнительно небольшомъ количествѣ метрически правильныхъ строкъ наблюдается наибольшее для его эпохи количество ускореній на первой стопѣ, максимальное количество ускореній на второй, при наибольшемъ (для его эпохи) количествѣ ускореній на первой и третьей и при минимальномъ для его эпохи

количествѣ ускореній на второй и третьей стопѣ; изъ сопоставленія обоихъ поэтовъ выступаетъ и ихъ ритмическое родство, какъ одной группы, и рѣзкое ихъ обособленіе. Характерно, что Богдановичъ и Дмитріевъ въ ритмическомъ отношеніи занимаютъ среднее мѣсто между Ломоносовымъ и Державинымъ тамъ, гдѣ они противоположны; между 13-ю ускореніями на первой стопѣ Ломоносова и 46-ю Державина числовыя характеристики обоихъ поэтовъ занимаютъ среднее мѣсто (24, 25); между 11 ускореніями на второй и третьей Ломоносова и однимъ ускореніемъ Державина, числовыя характеристики, совпадая (5, 5), занимаютъ среднее мѣсто: приблизительно то же и относительно ускореній на первой и третьей стопѣ (9, 14); индивидуальная разница ритма въ количествѣ ускореній на третьей стопѣ: Богдановичъ тутъ приближается къ Ломоносову (271 близко къ 272), Дмитріевъ сравнительно ближе къ Державину (251 близко къ 263); мы видимъ, что у названныхъ двухъ поэтовъ и вообще невелика ритмическая индивидуальность четырехстопнаго ямба сравнительно съ ямбомъ Державина и Ломоносова.

У Капниста, при чертахъ сходства съ Державинымъ, Ломоносовымъ и Богдановичемъ индивидуальная особенность заключается въ минимальномъ количествѣ ускореній на третьей стопѣ; у него абсолютный минимумъ по сравненію со всѣми поэтами (230). Въ этой бѣднотѣ ускореній третьей стопы его индивидуальность.

У Батюшкова, мы наблюдаемъ впервые паденіе ускореній на второй стопѣ; до него суммы ускореній здѣсь были—139, 139, 114, 100, 112; у Батюшкова этихъ ускореній только 33 *). Генетически въ этой особенности онъ—предтеча послѣдующей эпохи; у него же увеличивается количество полуудареній на 3-ьей стопѣ за 300 (313). И тутъ онъ—предтеча.

У Жуковскаго, замѣчается впервые сравнительное обиліе ускореній на первой и третьей стопѣ (галопирующія строки); Жуковскій въ этомъ отношеніи

*) Здѣсь должны мы оговориться, что сумма ямбическихъ строкъ Батюшкова не достигла 596; математическимъ путемъ мы привели его сумму къ общей суммѣ.

предтеча послѣдующей эпохи; вмѣстѣ съ тѣмъ у него сравнительно большая сумма ускореній на второй стопѣ (52); далѣе, впервые у него повышается сумма ускореній первой стопы почти до ста (90); до него эти суммы—13, 46, 24, 25, 35, 28. Въ ямбическомъ диметрѣ Жуковскаго и Батюшкова предощущается ритмъ ямбическаго диметра Пушкина. Пушкинъ не производитъ никакой реформы въ ритмѣ ямбическаго диметра: ритмъ первыхъ лицейскихъ стихотвореній въ значительной степени подражаетъ болѣе раннимъ поэтамъ. Сравнимъ Пушкина съ Ломоносовымъ:

	Пушкинъ.	Ломоносовъ.
Ускореніе на первой стопѣ	110	13
„ „ второй	33	139
„ „ третьей	341	272
„ „ первой и третьей	60	5
„ „ второй „ „	1	11

Трудно представить себѣ ритмически болѣе противоположныхъ поэтовъ. На самомъ же дѣлѣ: вся реформа ритма въ Батюшковѣ и въ Жуковскомъ: у Батюшкова падаетъ сумма ускореній на второй стопѣ (33) и значительно возрастаетъ сумма ускореній на третьей (313); Пушкинъ повторяетъ сумму ускореній второй стопы Батюшкова (33) и лишь еще значительно увеличиваетъ ускоренія третьей стопы (341); то есть, въ этихъ рубрикахъ онъ лишь завершаетъ реформу; но намъ скажутъ, будто у Пушкина увеличиваются ускоренія первой стопы, а вмѣстѣ съ ними и ускоренія первой и третьей: но въ томъ-то и дѣло, что въ этихъ рубрикахъ Пушкинъ тоже лишь завершитель—и на этотъ разъ Жуковскаго; у Жуковскаго сумма ускореній третьей стопы впервые поднимается въ среднемъ на 60 ускореній (съ 30 на 90); Пушкинъ лишь увеличиваетъ эту сумму на $^1/_3$ (съ 90 на 110); у Жуковскаго сумма ускореній первой и третьей стопы поднимается вверхъ со средняго числа 11 на 44, то есть на 30 ускореній; у Пушкина эта сумма возрастаетъ на 16 ускореній, т.-е. на половину, тогда какъ у Жуковскаго она возрасла втрое, т.-е. сравнительно съ Пушкинымъ въ шесть

разъ; въ ритмѣ диметра Пушкинъ несравненно ближе къ Жуковскому и Батюшкову, нежели тѣ—къ поэтамъ сравнительно съ ними недалекой эпохи (Дмитріеву, Державину). Не Пушкинъ, а Жуковскій и Батюшковъ—реформаторы русскаго четырехстопнаго ямба; Пушкинъ лишь какъ бы нормируетъ эти границы для всей послѣдующей эпохи; каждый поэтъ послѣдующей эпохи не слишкомъ нарушаетъ общее соотношеніе количества ускореній сравнительно съ Пушкинымъ, рѣзко отступая отъ Пушкина въ отдѣльныхъ рубрикахъ.

Дѣйствительно: у Пушкина общая сумма ускореній на первой стопѣ въ разобранной порціи 110; у послѣдующихъ поэтовъ эти суммы таковы: 101, 126, 115, 107, 96, 123, 81, 83, 86, 146, 77, 113. Лишь у Баратынскаго имѣемъ 164 и у Бенедиктова 59. Баратынскій превосходитъ Пушкина на 54 ускоренія; онъ нарушаетъ пушкинскую норму въ направленіи ускоренія темпа.

У Пушкина общая сумма ускореній на второй стопѣ 33 (въ поэмахъ же больше—до 40); выписываемъ соотвѣтствующія суммы у послѣдующихъ поэтовъ: 47, 62, 24, 43, 34, 24, 42, 27, 48, 73; и лишь слѣдующія суммы рѣзко отличаются: 13, 4, 17, 13, 11; но и эти суммы не возвращаютъ насъ вспять (нигдѣ сумма ускореній на второй стопѣ не достигаетъ 100); у поэтовъ же до Батюшкова и Жуковскаго эти суммы равны: 139, 139, 114, 100, 112 и т. д.

У Пушкина сумма ускореній на третьей стопѣ такова: 341; у послѣдующихъ поэтовъ эти суммы—321, 388, 325, 342, 343, 330, 352, 347, 323, 359, 313; лишь у Павловой, Полонскаго и нѣкоторыхъ модернистовъ опять суммы падаютъ до 270 (реминесценція до пушкинскаго ритма).

У Пушкина сумма ускореній на первой и второй стопѣ (два пэана четвертыхъ) равна 60; у послѣдующихъ поэтовъ эти суммы равны: 58, 85, 62, 76, 44, 40, 62, 65, 44, 51, 74, 55. И лишь у нѣкоторыхъ модернистовъ, Бенедиктова и Майкова эти суммы опускаются ниже сорока. Суммы ускореній поэтовъ болѣе раннихъ здѣсь—5, 26, 3, 14, 7, 7 и т. д.

У Пушкина сумма ускореній на второй и третьей стопѣ (соединеніе пэана второго съ четвертымъ)—1; у послѣдую-

щихъ поэтовъ—0, 2, 1, 2, 0, 2, 0, 0, 2, 0, 0, 0, 0, 0, 0: лишь у Блока—4, у Павловой—3, да у меня—много: суммы эти у болѣе раннихъ поэтовъ—11, 1, 5, 5, 9, 5 и т. д.

Сравнивая эти цифры, мы видимъ, что Пушкинъ завершаетъ работу преобразованія четырехстопнаго ямба, но онъ вовсе не реформируетъ ямбъ.

У Лермонтова ритмъ четырехстопнаго ямба не отличается оригинальностью отступленій отъ метра; Лермонтовъ нѣсколько увеличиваетъ сумму ускореній второй стопы (впрочемъ уже увеличенную Жуковскимъ), къ которому онъ слегка отклоняется отъ Пушкина въ ускореніяхъ первой стопы.

Гораздо любопытнѣе Языковъ. Онъ понижаетъ сумму ускореній второй стопы (13) и увеличиваетъ числа ускоренія первой (126), третьей (388) и первой и третьей стопъ (85).

Но наиболѣе оригинальнымъ выразителемъ стремленія поэтовъ первой половины XIX столѣтія—увеличить до крайности ускоренія первой стопы и уменьшить до крайности ускоренія второй—является Баратынскій въ своей лирикѣ (не всегда въ поэмахъ): у него абсолютный максимумъ пэановъ четвертыхъ въ первой половинѣ диметрическаго стиха (164), и абсолютный минимумъ пэановъ вторыхъ въ соотвѣтствующихъ мѣстахъ (4). Ритмъ Баратынскаго поляренъ ломоносовскому ритму.

Сравнимъ:

	Ломоносовъ.	Баратынскій.
Ускоренія на первой стопѣ	13	164
„ „ второй	139	4
„ „ третьей	272	325
„ „ первой и третьей	5	62
„ „ второй и третьей	11	1

Характерно, что Тютчевъ, а не Пушкинъ, является среднимъ между ними въ первыхъ двухъ важнѣйшихъ рубрикахъ: между „13“ и „164“ лежитъ Тютчевское число 115; между „139“ и „4“ лежитъ Тютчевское число 62; въ третьей

рубрикѣ Тютчевъ слѣдуетъ Пушкину; въ четвертой—самой богатой рубрикѣ Языкова. У Тютчева мы наблюдаемъ тенденцію отчасти вернуть стихъ къ пышности ритма XVIII вѣка, не теряя быстроты и легкости языковскаго стиха. Тютчевъ—единственный поэтъ по богатству и многообразію ритма; онъ соединяетъ особенности ритмовъ державинской эпохи съ особенностями ритмовъ Пушкина и Баратынскаго; никогда еще русскій четырехстопный ямбъ до Тютчева не достигалъ такой величавой красоты (плавности и стремительности одновременно); никогда послѣ Тютчева не достигалъ онъ такой виртуозности.

Бенедиктовъ, Каролина Павлова, Полонскій характерны сравнительнымъ обѣднѣніемъ ритмовъ послѣ Языкова, Тютчева, Баратынскаго; у Бенедиктова обѣднѣніе это характерно въ ускореніяхъ первой стопы и первой и третьей, при сравнительной бѣднотѣ ускореній второй стопы; у Каролины Павловой ускоренія третьей стопы слѣдуютъ Державину, ускоренія первой стопы — Пушкину; въ ускореніяхъ второй же стопы наблюдается нѣкоторое приближеніе къ Дмитріеву; поэтому ритмъ ея, хотя и не особенно богатый, отличается своеобразной капризной граціозностью. Полонскій въ ритмическомъ отношеніи мало оригиналенъ.

Такъ же мало оригиналенъ и Майковъ. Мей въ ритмѣ четырехстопнаго ямба слѣдуетъ отчасти Языкову, отчасти Баратынскому, оставаясь въ зависимости отъ этихъ послѣднихъ.

Интересенъ Фетъ.

Но я прекращаю здѣсь характеристику ритмовъ, опирающуюся на суммы ускореній стопъ; читатель и самъ можетъ продолжить мои выводы; для этого пусть заглянетъ онъ въ мою статистическую таблицу.

II.

Обратимся къ фигурамъ.

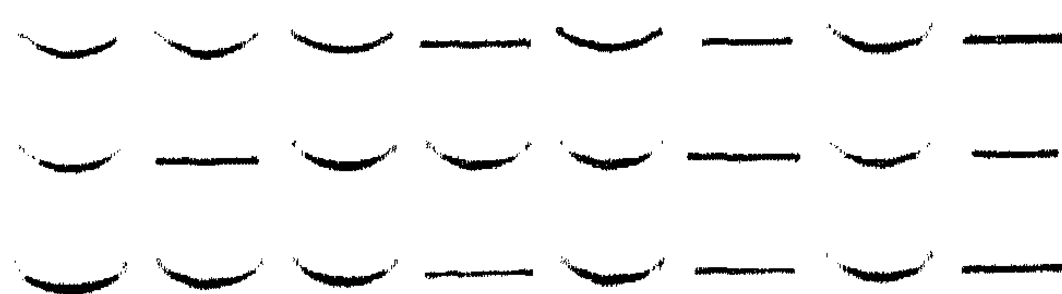
Фигура есть соединеніе двухъ и болѣе строкъ, равно или разно отступающихъ отъ метра; соединяя мѣста ускоре-

ній, обозначаемыхъ точками, прямыми линіями, мы получаемъ фигуру.

Приведемъ примѣры нѣкоторыхъ употребительныхъ у поэтовъ фигуръ.

Такъ называемый малый уголъ; вотъ его ритмическая схема: 1, 2, 1, или 2, 1, 2, или 2, 3, 2, или 3, 2, 3. (здѣсь цифрами обозначены ускоренія на стопахъ; „1"—на первой, „2"—на второй, „3"—на третьей).

Мы видимъ четыре типа малыхъ угловъ; первый типъ (1, 2, 1) таковъ:



Эта фигура встрѣчается въ чистомъ видѣ крайне рѣдко; у Пушкина, напримѣръ, на протяженіи всѣхъ поэмъ, намъ ни разу не удалось встрѣтиться съ этой фигурой; въ „Онѣгинѣ" она встрѣчается раза 3. Эта же фигура въ соединеніи съ крышей сравнительно чаще у того же Пушкина, то есть, когда имѣемъ:



Напримѣръ:

„И полюбили всѣ его,
„И жилъ онъ на брегахъ Дуная,
„Не обижая никого". („Цыгане").

Въ чистомъ видѣ фигура эта встрѣчается у меня; напримѣръ:

„Вознесся бѣлоснѣжный пикъ,
„И отъ него хрустальнымъ фирномъ
„Слетаетъ голубой ледникъ...
„У ледяного края бездны" и т. д. („Встрѣча").

Или:

„Оскудѣваютъ дни мои.
„Свершайся, надо мною тризна!
„Оскудѣвайте, дни мои“!.. („Ночь-отчизна“).

Второй типъ малыхъ угловъ (2, 1, 2) встрѣчается чаще, но тоже рѣдокъ: его схема:

⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ —

„Дни, мѣсяцы, лѣта проходятъ
„И непримѣтно за собой
„И младость, и любовь уводятъ,
„Однообразенъ каждый день
„И медленно часовъ теченье.“ („Бахчисарайскій фонтанъ“).

Этотъ ходъ чаще встрѣчается у Державина, Тютчева; но онъ рѣдокъ вообще.

Слѣдующая форма малаго угла (2, 3, 2) встрѣчается уже болѣе часто; ея схема:

⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ —
⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ —

Примѣры:

„И дикіе питомцы брани
„Рѣкою хлынули съ холмовъ,
„И скачутъ ко брегамъ Кубани.“ („Кавказскій плѣнникъ“).

Или:

„Помилуй! И тебѣ не трудно
„Такъ каждый вечеръ убивать?
— „Ни мало“.—„Не могу понять...“ („Евгеній Онѣгинъ“).

Или:

„Молчитъ—и лишь съ улыбкой взглянетъ
„Когда на насъ отъ береговъ
„Чуть слышнымъ вѣтеркомъ потянетъ.“
(Майковъ).

Или:

„Гдѣ буйно заметаетъ вьюга
„До крыши утлое жилье
„И дѣвушка на злого друга
„Подъ снѣгомъ точитъ лезвіе.“ (Блокъ).

Эта форма встрѣчается часто у Тютчева, поэтовъ XVIII столѣтія, у модернистовъ. Менѣе часто эта фигура въ послѣпушкинской школѣ.

Наконецъ, форма малаго угла (3, 2, 3) есть форма весьма употребительная; ея схема:

⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ —
⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ —

Примѣры:

„Пріятно думать у лежанки...
„Но знаешь: не велѣть ли въ санки
„Кобылку бурую запречь“. („Зимнее утро“
Пушкинъ).

Или:

„И звучный колокола гласъ
„Дрожитъ, обитель пробуждая
„Въ торжественный и мирный часъ,
„Когда грузинка молодая“... (Лермонтовъ).

Или:

„Востокъ алѣлъ... Она склонилась,
„Слегка откинувъ покрывало;
„Дышала на устахъ молитва,
„Предъ взоромъ море трепетало“. (Тютчевъ).

Или:

„Ликуетъ день, щебечутъ птицы,
„Красою блещутъ небеса,
„Доходятъ до дверей темницы
„Любви и воли голоса“... (Некрасовъ).

Или:

„Какъ рѣчка блещутъ небеса.
„Умолкъ на перекресткѣ гулкомъ
„Далекій грохотъ колеса“. (Фетъ).

Или:

„Владыко сумрачнаго міра:
„Надъ огненной его порфирой
„Горятъ два огненныхъ крыла“... (Майковъ).

Или:

„Наивно вѣрю временамъ,
„Покорно предаюсь пространствамъ,—
„Земнымъ измѣнчивымъ убранствамъ“...
(Ѳ. Сологубъ).

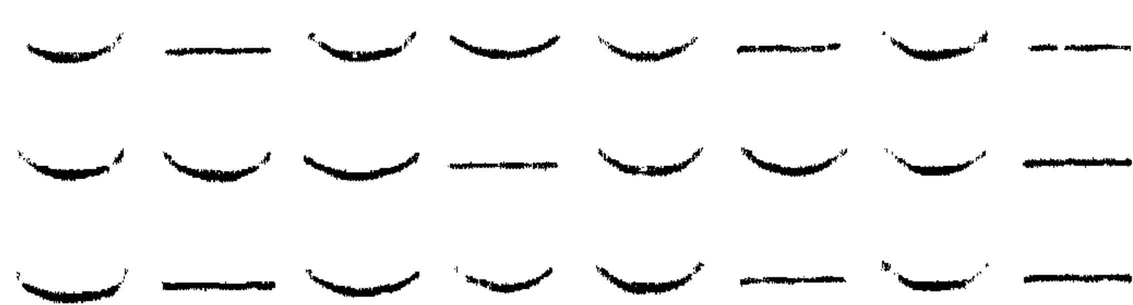
Вдумываясь въ ритмическій смыслъ приведенной фигуры, мы видимъ, что вся суть тутъ въ перебоѣ ускореній; ускореніе на второй стопѣ оттѣняетъ ускоренія на первой или третьей; ускоренія первой или третьей стопы придаютъ стиху больше легкости; ускоренія второй стопы, разбивая строку, придаютъ ритму оттѣнокъ прерывистости, а иногда и замедленности; малый уголъ обыкновенно бываетъ такъ соста-

вленъ, что изъ трехъ строкъ средняя читается быстрѣе и легче или наоборотъ, замедленнѣе. Въ срединѣ (въ вершинѣ угла)—перебой темпа. Обыкновенно малый уголъ встрѣчается тамъ, гдѣ описывается переходъ отъ одной части содержанія къ другой (отъ предмета къ предмету, отъ чувства къ внѣшнему предмету или обратно). Дѣйствительно, всюду въ приведенныхъ примѣрахъ съ малымъ угломъ связанъ контрастъ: „Наивно вѣрю временамъ — покорно предаюсь пространству“ (отъ временъ къ пространству). „Какъ рѣчка блещутъ небеса. Умолкъ на перекресткѣ гулкомъ“... (точка — переходъ мысли отъ безмолвныхъ небесъ къ городскому грохоту). „Пріятно думать у лежанки... Но знаешь: не велѣть ли санки“ (отъ домашняго отдыха къ ѣздѣ на саняхъ). „Красою блещутъ небеса — доходятъ до дверей темницы“ (отъ свободы небесъ — къ неволѣ темницы).

Чаще всего малый уголъ намъ приходилось встрѣчать у поэтовъ до Батюшкова, у котораго падаетъ сумма малыхъ угловъ отъ 52, 29, 37, 33, 33 — къ 12. Пушкинъ, Тютчевъ, Жуковскій употребляютъ малый уголъ умѣренно (въ среднемъ 15 разъ на 596 строкахъ); Лермонтовъ нѣсколько болѣе. Баратынскій и Языковъ доводятъ эту сумму до минимума (2). Модернисты отчасти слѣдуютъ этимъ поэтамъ (Городецкій, Мережковскій, Гиппіусъ, Брюсовъ), другіе же приближаются къ нормѣ Пушкина (Блокъ, Сологубъ, Бальмонтъ); у меня замѣчается обиліе малыхъ угловъ всѣхъ четырехъ формъ. Максимумъ угловъ у Ломоносова (52).

Малый уголъ основанъ на противоположеніи двухъ темповъ; усиливая это противоположеніе ускореніемъ болѣе быстро звучащей строки (◡ ◡ ◡ — ◡ — ◡ —) до пэанической формы (◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ —), мы получаемъ крайне рѣдкую фигуру ромба или креста.

Схема ромба:



Примѣры:

„Привычка усладила горе
„Неотразимое ничѣмъ;
„Открытіе большое вскорѣ
„Ее утѣшило совсѣмъ. („Евгеній Онѣгинъ“).

Или:

„И Танѣ ужъ не такъ ужасно,
„И любопытная теперь
„Немного растворила дверь... („Евгеній Онѣгинъ“)

Или:

„Сквозь пѣну ихъ онъ видитъ дочь
„Съ простертыми къ нему руками.
„О возвратися, возвратись!“
„Но грозно раздалась Уллина“... (Жуковскій).

Или:

„Иль солнце не одно для нихъ
„И неподвижною средою,
„Дѣля, не съединяетъ ихъ“... (Тютчевъ).

Или:

„Слѣпительно въ мои глаза
„Кидается сухое лѣто.
„И надвигается гроза,
„Сердито громыхая гдѣ-то“. (А. Бѣлый).

И здѣсь, какъ въ предыдущей фигурѣ, противоположенію темповъ слѣдуетъ противоположеніе содержанія (въ первомъ примѣрѣ—переходъ отъ чувства къ событію, во второмъ примѣрѣ—отъ чувства къ дѣйствію, въ третьемъ примѣрѣ—отъ описанія образа къ восклицанію дѣйствующаго лица).

У Пушкина эта фигура въ „Евгеніи Онѣгинѣ“ проходитъ всего разъ пять, въ „Русланѣ и Людмилѣ“ три раза, въ „Кавказскомъ плѣнникѣ“, „Братьяхъ-разбойникахъ“, „Полтавѣ“ и „Мѣдномъ всадникѣ“ не встрѣчается вовсе, въ „Цыганахъ“ встрѣчается разъ, въ „Бахчисарайскомъ фонтанѣ“ два раза. Итого во всѣхъ поэмахъ и въ „Евгеніи Онѣгинѣ“ фигура ромба проходитъ у Пушкина всего 11 разъ. Между тѣмъ только въ 596 строкахъ Жуковскаго ромбъ проходитъ уже 3 раза. Можно думать, что это — фигура Жуковскаго. Въ соотвѣтствующей порціи строкъ эта фигура встрѣчается всего лишь у слѣдующихъ поэтовъ: у Державина (2), у Павловой (1), у Фета (1); у прочихъ поэтовъ мы не замѣчали ромба.

Крестъ; его схема:

◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ —
◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡ —
◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ —

Примѣры:

„Какъ бы пророчеству на зло,
„Все счастливо сначала шло.
„За отдаленными горами
„Нашли мы роковой подвалъ“... („Русланъ и Людмила“).

Еще:

„Глухобезмолвная земля
„Мнѣ непокорная донынѣ:
„Отнынѣ принимаю я
„Благовѣстительство пустыни“. (А. Бѣлый).

Все сказанное относительно ромба имѣетъ мѣсто и для фигуры креста; у Пушкина фигура креста еще рѣже, нежели фигура ромба; часто встрѣчается крестъ у Жуковскаго; разъ я встрѣтилъ крестъ у Державина, разъ у Тютчева. У меня крестъ относительно частъ.

Наконецъ, maximum противоположенія темповъ бываетъ тогда, когда строка съ ускореніемъ на второй стопѣ принимаетъ и ускореніе на третьей; тогда графически имѣемъ фигуру двухъ трапецій, соединенныхъ другъ съ другомъ либо основаніями, либо усѣченными вершинами; схема:



Напримѣръ:

„Не убавляясь никогда,
„Скитаются неисчислимы
„Сереброрунныя стада". (Жуковскій).

Эта фигура одна изъ рѣдчайшихъ ритмическихъ модуляцій четырехстопнаго ямба.

Половина ромба или креста образуютъ характерную фигуру прямоугольника съ равными катетами; эта фигура въ начертаніи даетъ какъ бы фигуру то прямой крыши (2, 1, 3), либо фигуру опрокинутой крыши (1, 3, 2), занимая двѣ строки. Схема перваго типа крыши:



Примѣръ:

„Дни дѣлитъ межъ трудовъ и лѣни,
„Воспоминаній и надеждъ". (Пушкинъ).

Еще:

„Не ангелъ ли съ забытымъ другомъ
„Вновь повидаться захотѣлъ?" (Лермонтовъ).

Еще:

„Ихъ жизнь, какъ океанъ безбрежный
„Вся въ настоящемъ разлита". (Тютчевъ).

Чаще всего эта фигура бываетъ въ соединеніи съ фигурой малаго угла, т.-е. продолжается на три строки, какъ въ вышеприведенномъ примѣрѣ у Пушкина:

„И полюбили всѣ его,
„И жилъ онъ на брегахъ Дуная,
„Не обижая никого". (Пушкинъ).

Примѣръ опрокинутой крыши:

„И надъ могилою раскрытой
„Въ возглавіи, гдѣ гробъ стоитъ". (Тютчевъ).

Крыша—одинъ изъ наиболѣе типичныхъ ритмическихъ ходовъ. Пушкинъ въ лицейскихъ стихотвореніяхъ пользуется имъ рѣже, нежели впослѣдствіи; такъ на 596 строкахъ стихотвореній 1814 и 1815 годовъ приходится всего двѣ фигуры крыши, на соотвѣтствующемъ количествѣ строкъ стихотвореній 1828 — 1829 годовъ уже 8 разъ встрѣчается упоминаемый ходъ. Можетъ быть, это случайно? Беру еще новыхъ 596 строкъ ямбическаго диметра изъ стихотвореній 1824 — 27 годовъ и встрѣчаю соотвѣтственный ходъ 6 разъ; заключаю отсюда, что болѣе частое употребленіе Пушкинымъ этой фигуры соотвѣтствуетъ возмужанію его ритма; вообще мнѣ приходилось наблюдать отсутствіе или весьма рѣдкое пользованіе крышей юными поэтами, у которыхъ впослѣдствіи этотъ ходъ встрѣчался гораздо чаще. Въ 596 строкахъ „Евгенія Онѣгина" уже 11 разъ проходитъ фигура крыши. Въ другой порціи „Евгенія Онѣгина" этотъ ходъ попадается 8 разъ. Въ „Русланѣ и Людмилѣ" встрѣчается до 35 крышъ (во всей поэмѣ), т.-е. на взятую нами порцію строкъ приходится приблизительно до 7 крышъ. Поэтовъ можно раздѣлить на три группы по количеству употребляемыхъ крышъ. Къ первой группѣ относятся Державинъ (14), Жуковскій (19), Тютчевъ (13), Лермонтовъ (12), Каролина Павлова (13) и отчасти Блокъ (11). Ко второй группѣ Пушкинъ (7), Фетъ (8), Сологубъ (8). Къ третьей группѣ—всѣ поэты до Жуковскаго (кромѣ Державина), Языковъ (3), Майковъ (3), Мей (4),

Полонскій (4), Некрасовъ (5), Случевскій (4), Мережковскій (5), Брюсовъ (5), Городецкій (2). Особенно бѣдны крышами Баратынскій (1) и Бенедиктовъ (1). У Алексѣя Толстого к р ы ш ъ нѣтъ. У Некрасова есть только опрокинутыя крыши. Конечно, приходится ручаться лишь за проанализированную порцію строкъ; все же эта порція въ значительной мѣрѣ характеризуетъ поэта.

До сихъ поръ мы характеризовали фигуры съ точки зрѣнія перемѣщенія ускореній въ двухъ и болѣе строкахъ; характерно, что ускоренія первой стопы и третьей (или той и другой одновременно) въ общемъ ускоряютъ и округляютъ всю строку, между тѣмъ какъ ускоренія второй стопы или разрываютъ строку какъ бы на двѣ половины, или же производитъ такое впечатлѣніе, что строка кажется болѣе тяжеловѣсной. Теперь разсмотримъ типъ фигуръ, ускоряющихъ ритмъ. Первой такой фигурой будетъ такъ называемый большой острый уголъ; эта фигура — прототипъ цѣлой серіи фигуръ. Б о л ь ш о й о с т р ы й у г о л ъ бываетъ двухъ родовъ; схема перваго рода — 3, 1, 3; схема второго рода — 1, 3, 1.

Первый родъ:



Примѣры:

„К о г д а с м ѣ н я ю т с я в и д ѣ н ь я
„П е р е д ъ т о б о й в ъ в о л ш е б н о й м г л ѣ
„И б ы с т р ы й х о л о д ъ в д о х н о в е н ь я
„Власы подъемлетъ на челѣ“... (Пушкинъ).

Еще:

„К а к ъ ч а с т о л а с к о в а я м у з а
„М н ѣ у с л а ж д а л а п у т ь н ѣ м о й
„В о л ш е б с т в о м ъ т а й н а г о р а з с к а з а“... (Пушкинъ).

И такъ далѣе.

Второй родъ острыхъ угловъ встрѣчается несравненно рѣже. Вотъ его схема:



Напримѣръ:

„Онъ утонулъ — мы въ воду вновь.
„За нами гнаться не посмѣли,
„Мы береговъ достичь успѣли“... (Пушкинъ).

Еще:

„Я услаждала бъ жребій твой
„Заботой нѣжной и покорной,
„Я бъ стерегла минуты сна“... (Пушкинъ).

Иногда обѣ формы острыхъ угловъ соединяются въ сложное цѣлое; характерно сложное цѣлое, состоящее изъ трехъ сложенныхъ угловъ и графически дающее фигуру, начертаніемъ напоминающую фигуру „M“.

Такъ:

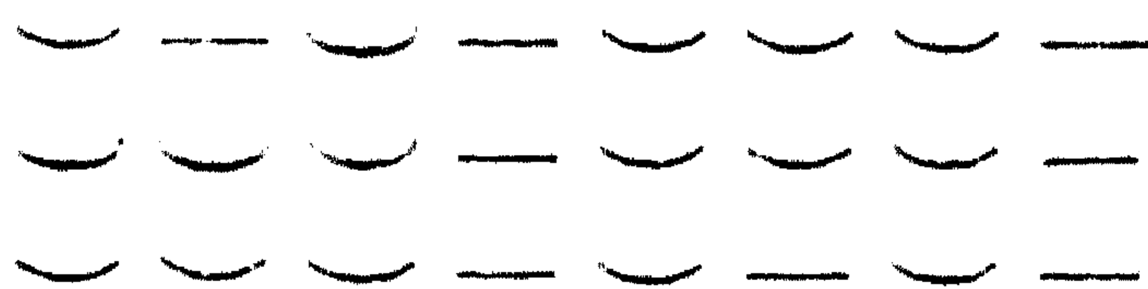
„Я услаждала бъ жребій твой
„Заботой нѣжной и покорной
„Я стерегла бъ минуты сна,
„Покой тоскующаго друга;
„Ты не хотѣлъ... Но кто жъ она?..“ (Пушкинъ).

Большой острый уголъ встрѣчается сравнительно рѣдко у поэтовъ до Жуковскаго и очень часто у поэтовъ послѣ Жуковскаго. Ритмическій смыслъ описываемой фигуры заключается въ контрастѣ ускореній, т.-е., когда между двумя строками, оканчивающимися ускореніемъ, лежитъ строка, начинающаяся ускореніемъ (или обратно), при чемъ всѣ три строки звучатъ для уха нѣсколько ускореннѣе нормальной

(метрической): отличіе малаго угла отъ большого въ томъ, что тамъ переносъ ускоренія совершается не отъ начала строки къ концу (или обратно), а къ серединѣ, отъ чего ломается самый темпъ строки; ускореніе первой стопы нѣсколько увеличиваетъ легкость строки сравнительно съ ускореніемъ третьей стопы; здѣсь—игра ускореній строки; между тѣмъ въ маломъ углѣ—игра ускореній съ замедленіемъ (или обратно); въ послѣднемъ случаѣ ритмическій контрастъ глубже; и оттого-то послѣдняя фигура удобна для выраженія контраста между переживаніями и образами. Большіе острые углы чаще сопровождаютъ описаніе послѣдовательности чувствъ или образовъ („Я услаждала бъ жребій твой—Я стерегла минуты сна"). Большой уголъ въ нѣкоторомъ смыслѣ фигура противоположная малому углу. Характерно, что отношеніе между суммами малыхъ угловъ и большихъ у поэтовъ до Жуковскаго есть отношеніе противоположности; суммы малыхъ угловъ у этихъ поэтовъ (на 596 строкахъ)—52, 29, 37, 33, 33, 12; суммы большихъ угловъ у этихъ же поэтовъ—1, 4, 1, 0, 6, 3, 0; начиная съ Жуковскаго сумма малыхъ угловъ въ общемъ понижается; сумма большихъ угловъ сразу значительно выростаетъ; поэты, у которыхъ возрастаніе большихъ угловъ сопровождается минимумомъ употребленія малыхъ, суть слѣдующіе: Языковъ, Баратынскій, Мей; суммы большихъ угловъ у нихъ — 28, 47, 40; суммы малыхъ—2, 2, 7; наиболѣе богаты обѣими формами Пушкинъ, Жуковскій, Лермонтовъ, Тютчевъ, Фетъ; суммы большихъ угловъ у нихъ—21, 34, 28, 48, 35; суммы малыхъ—12, 17, 21, 17, 15. Наиболѣе богатъ общей суммой угловъ Тютчевъ; эта сумма равна—65; это показываетъ ритмическое многообразіе его стиха; наиболѣе бѣденъ — Бенедиктовъ (12); вообще бѣдны фигурами угловъ: Батюшковъ, Майковъ, гр. А. Толстой, Брюсовъ и Городецкій; начиная съ Случевскаго и далѣе у модернистовъ (за исключеніемъ Сологуба и Блока) замѣчается въ общемъ пониженіе суммы малыхъ угловъ безъ возрастанія суммы большихъ.

Увеличивая количество ускореній второй строки на трехъ строкахъ фигуры и перенося въ третьей строкѣ уско-

реніе съ начала къ концу (или обратно), переходимъ къ фигурѣ параллелограма; параллелограмъ — это видоизмѣненный острый уголъ; какъ и большой острый уголъ, параллелограмъ бываетъ двухъ типовъ; вотъ схема перваго типа:



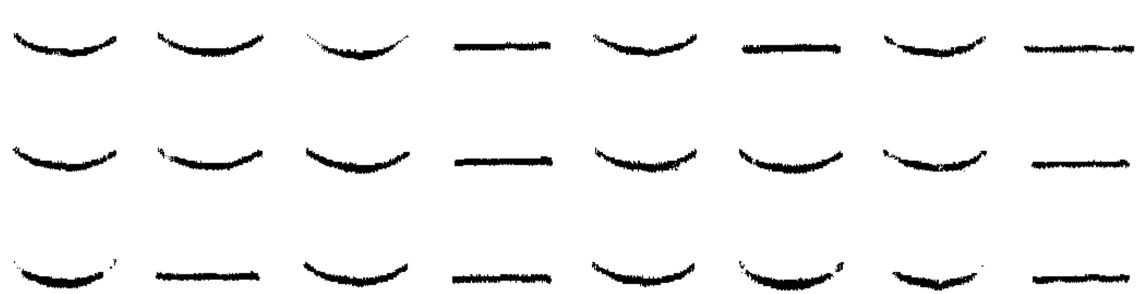
Напримѣръ:

„Ты палъ, и хладною косою
„Едва скошенный не увялъ!..
„Иль вдохновенный Ювеналомъ
„Вооружись сатиры жаломъ". (Пушкинъ).

Или:

„Племенъ бродящихъ посѣщала,
„И между нами одичала
„И позабыла рѣчь боговъ"... (Пушкинъ).

Второго рода параллелограмъ имѣетъ слѣдующую схему:



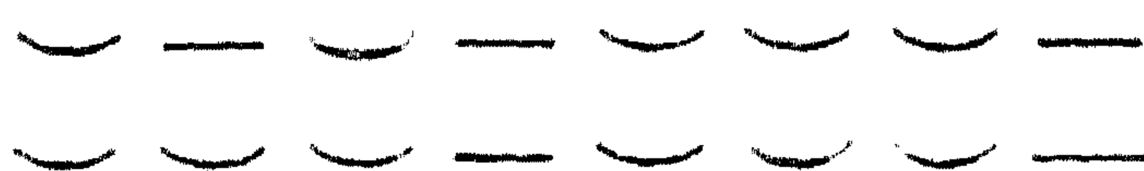
Напримѣръ:

„Передо мной явилась ты
„Какъ мимолетное видѣнье,
„Какъ геній чистой красоты"... (Пушкинъ).

Пушкинъ особенно любитъ фигуру параллелограма этого рода. Особенно часто мы наблюдали фигуру параллелограма у Языкова и у Мея; параллелограмъ употребляетъ Жуковскій, Тютчевъ, а изъ современниковъ Сологубъ.

Параллелограмъ является формой переходной къ употребительнѣйшей изъ формъ; именно: разрѣзая оба типа параллелограмовъ пополамъ, мы получаемъ четыре формы прямоугольниковъ: (3, 1, 3), (1, 1, 3), (1, 3, 1), (1, 3, 3).

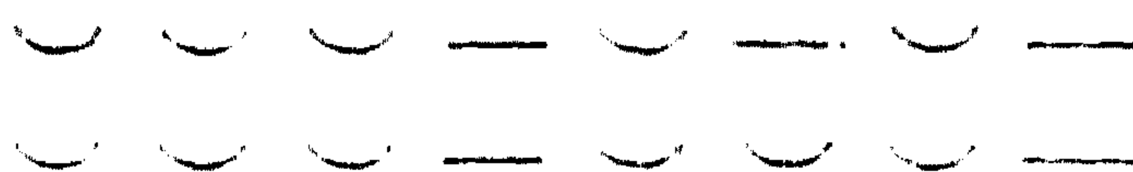
Первая форма прямоугольника такова:



Напримѣръ:

„Въ восточной башнѣ угловой
„Гость водворился дорогой". (Брюсовъ).

Другая форма прямоугольника такова:



Напримѣръ:

„Гдѣ половицы чуть скрипятъ,
„Гдѣ отсырѣлые покои"... (Сологубъ).

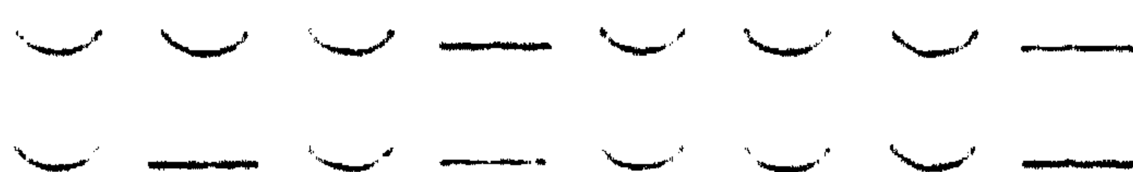
Третья форма такова:



Напримѣръ:

„Часъ исполненія насталъ
„И отточилъ я мой лукавый,
„Мой безпощадно злой кинжалъ". (Сологубъ).

Четвертая форма:



Напримѣръ:

„Ротаціонныя машины
„Ковали острые клинки“. (Брюсовъ).

Первая и четвертая форма гораздо обычнѣе.

Прямоугольники встрѣчаются у поэтовъ до Жуковскаго значительно рѣже, нежели послѣ Жуковскаго; вотъ суммы прямоугольниковъ до Жуковскаго (на 596 строкъ): 4, 18, 11, 14, 1, 3; а вотъ эти суммы у группы поэтовъ, начиная съ Жуковскаго и до Тютчева: 57, 80, 54, 93, 76, 76· послѣ Тютчева эти суммы опять нѣсколько падаютъ: 28, 38, 45, 73, 48, 77, 41, 41, 41 и т. д., т.-е. опускаются ниже пятидесяти. Фигура прямоугольника — излюбленнѣйшая фигура Пушкина, Языкова, Баратынскаго, Тютчева и Фета; изъ современниковъ она всего чаще у Сологуба и всего рѣже у Городецкаго.

Ускоряя одну изъ строкъ фигуры, получаемъ фигуру наиболѣе быстраго темпа—квадратъ; схема квадрата:

◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ —
◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ —

Примѣръ:

„Въ хронологической пыли
„Бытописанія земли“. (Пушкинъ).

Или:

„Но вы, разрозненные томы
„Изъ библіотеки чертей,
„Великолѣпные альбомы“... (Пушкинъ).

Иногда соединяются нѣсколько строкъ такого же ритма, образуя сложную фигуру квадратовъ—лѣстницу.

Напримѣръ:

„Ни беззаконья, ни закона,
„Ни урагана, ни грозы,
„Ни человѣческаго стона,
„Ни человѣческой слезы“... (Некрасовъ).

Квадратъ очень характерная и наиболѣе изящная для уха ритмическая фигура; здѣсь правильный четырехстопный ямбъ переходитъ въ правильный двухстопный пэанъ. Изъ поэтовъ до Жуковскаго единственный разъ мы встрѣтили квадратъ у Державина. У Пушкина въ лицейскихъ стихотвореніяхъ на 596 строкъ встрѣчается всего разъ фигура квадрата; въ лирикѣ же 22—36 годовъ эта фигура на томъ же протяженіи встрѣчается 9 разъ. Въ слѣдующей порціи лирики (596 строкъ) фигура квадрата встрѣчается 10 разъ; заключаемъ отсюда, что фигура квадрата есть ритмическій ходъ зрѣлаго и развитого поэта; въ „Русланѣ и Людмилѣ“ — этой наиболѣе ранней поэмѣ — фигура квадрата встрѣчается не болѣе 8 разъ (во всей поэмѣ), т.-е. на 596 строкъ приходится лишь 2 квадрата.

Наиболѣе часто мы встрѣчаемъ фигуру квадрата у Пушкина, Лермонтова, Языкова, Баратынскаго, Тютчева, Павловой, Фета, Мея, Некрасова, Сологуба, Блока, Мережковскаго и Городецкаго.

На протяженіи 596 строкъ вовсе не встрѣчаемъ квадрата у Валерія Брюсова (хотя во „Всѣхъ напѣвахъ“ эта фигура попадается); maximum квадратовъ у Сологуба въ его „Пламенномъ кругѣ“.

Мы разобрали лишь нѣкоторыя изъ основныхъ фигуръ ритмическихъ отклоненій отъ метра; изъ нихъ мы наблюдали два типа фигуръ—фигуры, основанныя на сходствѣ темповъ, и фигуры, основанныя на противоположности. Существуетъ еще много фигуръ; вотъ, напримѣръ, трапеція:

„И въ семиярусной коронѣ
„Явился Небукаднецаръ“. (Вл. Соловьевъ).

Или фигура „Z“; ея схема:



И такъ далѣе.

На моемъ статистическомъ листѣ значится 43 фигуры, на которыя разбиваются элементарныя ритмическія модуляціи; изъ нихъ лишь 14 фигуръ основныхъ; прочія же фигуры суть фигуры производныя; я велъ имъ статистику оттого, что извѣстное соединеніе фигуръ встрѣчается чаще; квадратъ, крыша, прямоугольникъ, острые углы—суть основныя фигуры; ромбъ, фигура „М“—суть производныя (первая представляетъ собою сложеніе двухъ прямоугольниковъ, вторая — сложеніе трехъ острыхъ угловъ).

Каждой изъ фигуръ особенно часто пользуется кто-либо изъ поэтовъ. Такъ: крышей пользуется чаще другихъ Жуковскій, квадратомъ—Сологубъ, прямоугольникомъ—Языковъ, большой корзиной—Баратынскій, острымъ угломъ—Тютчевъ, малымъ угломъ—Ломоносовъ и т. д. Можно было бы дать индивидуальную характеристику поэта, отправляясь отъ фигуръ, которыя онъ любитъ употреблять, и переходя къ фигурамъ, которыхъ поэтъ избѣгаетъ. Но такая работа до безконечности удлинила бы предлагаемую статью [1]).

III.

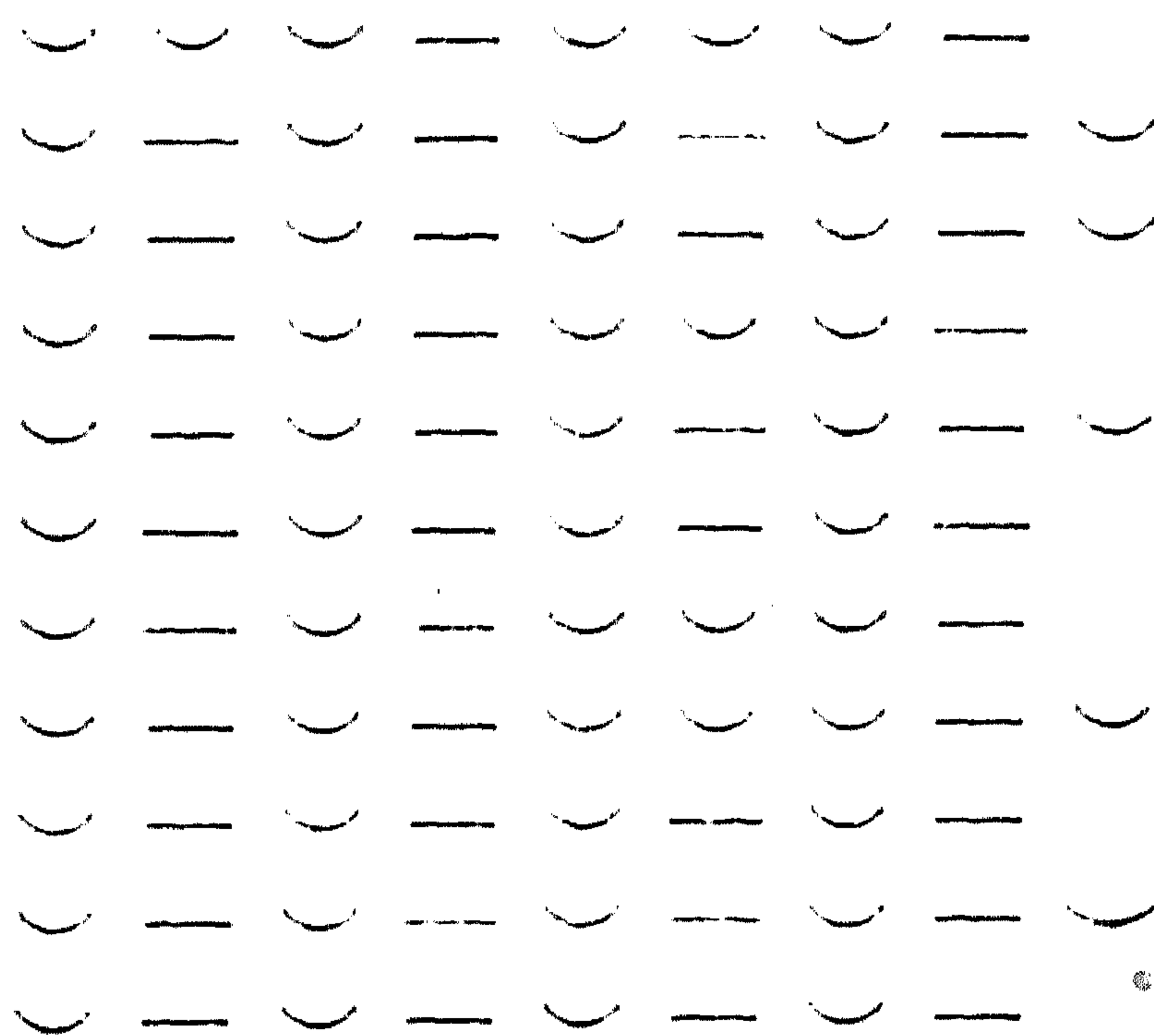
Отдѣльныя ритмическія фигуры въ общемъ встрѣчаются почти у всѣхъ поэтовъ; не въ употребленіи фигуръ — индивидуальность поэта, а въ количествѣ ихъ и способѣ соединенія другъ съ другомъ. Мы уже видѣли, что количество употребляемыхъ фигуръ характерно для поэта; характерно и соединеніе фигуръ, образующее ритмическую мелодію стиха; каждая изъ фигуръ, произнесенныхъ въ отдѣльности, не

слишкомъ много говоритъ уху: сумма же фигуръ, соединенныхъ въ одно сложное цѣлое, оригинальна.

Возьму два отрывка изъ „Руслана и Людмилы“. Первый отрывокъ:

„Я ужаснулся и молчалъ,
„Глазами страшный призракъ мѣрилъ,
„Въ сомнѣньи все еще не вѣрилъ,
„И вдругъ заплакалъ, закричалъ:
„Возможно ль! ахъ, Наина, ты ли?
„Наина, гдѣ твоя краса?
„Скажи, уже ли небеса
„Тебя такъ страшно измѣнили?
„Скажи, давно ль оставя свѣтъ
„Разстался я душою съ милой?
„Давно ли?“... „Ровно сорокъ лѣтъ“...

Его схема:

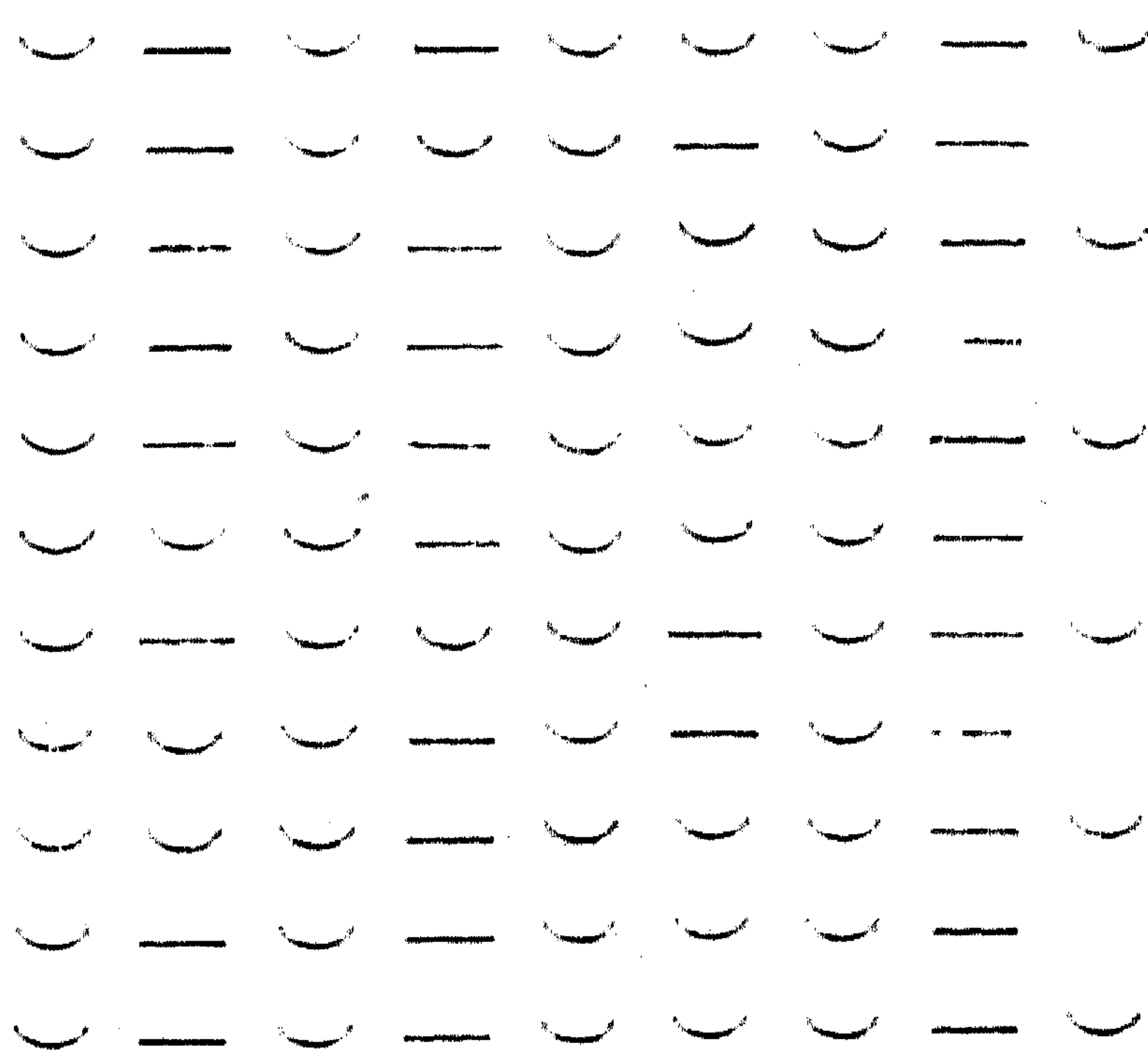


Второй отрывокъ:

„Огни погасли, и ночную
„Лампаду зажигаетъ Лель.
„Свершились милыя надежды!
„Любви готовятся дары;

„Падутъ ревнивыя одежды
„На цареградскіе ковры...
„Вы слышите ль влюбленный шепотъ
„И поцѣлуевъ сладкій звукъ,
„И прерывающійся ропотъ
„Послѣдней робости?.. Супругъ
„Восторги чувствуетъ заранѣ"...

Его схема:



Конечно, второй отрывокъ интереснѣе; въ немъ бóльшее разнообразіе ритмическихъ аксентуацій; сравнивая ритмическія схемы обоихъ отрывковъ, мы видимъ бѣдность ускореній перваго отрывка; наоборотъ, ускоренія второго отрывка даютъ сложное цѣлое непрерывно смѣняющихся ускореній, состоящее изъ разнообразно сложенныхъ фигуръ; это сложное цѣлое какъ бы образуетъ мелодію, по отношенію къ которой отдѣльныя фигуры являются лишь элементами; среди этихъ элементовъ мы наблюдаемъ и двѣ формы малыхъ угловъ, и опрокинутую крышу, и двѣ формы прямоугольниковъ; здѣсь ни одной строки метрически выдержанной. Возможно поэтому сравнивать ритмическія мелодіи поэтовъ съ точки зрѣнія, во-первыхъ, многообразія фигуръ, образующихъ мелодію; во-вторыхъ, съ точки зрѣнія длинноты ритмическихъ строкъ, то-есть, количества непрерывно слѣдующихъ другъ за другомъ строкъ, объединенныхъ отступленіями отъ метра.

Съ точки зрѣнія *количества фигуръ* поэты распадаются на слѣдующія группы.

Наиболѣе богатымъ фигурами поэтомъ является Тютчевъ; у него мы встрѣчаемъ (на 596 строкахъ) 315 фигуръ; наиболѣе бѣднымъ является Батюшковъ, у него—менѣе пятидесяти фигуръ. Прочіе поэты распадаются на слѣдующія группы: *сумма фигуръ* близка къ 250 (немного менѣе, немного болѣе): Жуковскій, Пушкинъ, Лермонтовъ, Языковъ, Баратынскій, Фетъ, Мей, Сологубъ и отчасти Блокъ; сумма фигуръ близка къ 200: Павлова; сумма фигуръ близка къ 150: Ломоносовъ, Державинъ, Богдановичъ, Дмитріевъ, Полонскій, Майковъ, Некрасовъ, Мережковскій; сумма фигуръ близка къ 100: Капнистъ, Бенедиктовъ, Ал. Толстой, Случевскій, Брюсовъ, Городецкій.

На протяженіи 596 строкъ мы встрѣчали у поэтовъ суммы группъ строчекъ, объединенныхъ, какъ *мелодія*, непрерывнымъ отступленіемъ отъ метра.

Эти суммы располагаются слѣдующимъ образомъ: ритмическая мелодія на протяженіи отъ шести, до двадцати и болѣе строкъ встрѣчалась болѣе всего у слѣдующей группы поэтовъ: у Державина—(23), у Пушкина (23), у Языкова (29), у Баратынскаго (22), у Тютчева (31), у Павловой (21), у Фета (22), у Мея (27), у Некрасова (22).

Слѣдующую группу образуютъ Мережковскій—(20), Ломоносовъ (18), Жуковскій (15), Бенедиктовъ (17), Полонскій (16), А. Толстой (15), Блокъ (17), Городецкій (17), Брюсовъ (14).

Слѣдующая группа такова: Дмитріевъ—(12), Капнистъ (12), Батюшковъ (11), Майковъ (13), Случевскій (11).

Характерно, что въ разномъ отношеніи мы получаемъ разные результаты; обиліе длинныхъ мелодій какъ будто одинъ изъ многихъ показателей ритмичности; большая сумма фигуръ — тоже; между тѣмъ у одного и того же поэта мы встрѣчаемъ разное отношеніе между суммой фигуръ и суммой ритмическихъ длиннотъ мелодіи. У Тютчева сумма фигуръ (315) стоитъ въ прямомъ отношеніи къ суммѣ длиннотъ мелодій (31); у Жуковскаго же въ обратномъ: сумма фигуръ равна 261 (очень много), сумма длиннотъ мелодій равна 15 (сравнительно немного).

Обратно, разсматривая суммы ритмическихъ строкъ, отдѣленныхъ другъ отъ друга строками метрическими, мы получаемъ слѣдующую статистику:

Сумма эта велика у слѣдующей группы поэтовъ: у Дмитріева (65), Капниста (50), Батюшкова (60), Майкова (52).

У Бенедиктова такихъ строкъ 47, у Брюсова—49.

Слѣдующую группу образуютъ поэты: Жуковскій (43), Пушкинъ (42), Полонскій (44), Фетъ (41), Блокъ (45), Городецкій (35), Богдановичъ (37), Лермонтовъ (33).

Далѣе группу образуютъ: Ломоносовъ (26), Державинъ (30), Языковъ (15), Баратынскій (28), Тютчевъ (22), Мей (29), Сологубъ (26), А. Толстой (29), Некрасовъ (32).

Сопоставляя суммы длиннотъ мелодій съ суммами уединенныхъ строчекъ съ ускореніями, разбросанными среди метрическихъ строкъ, мы почти у всѣхъ поэтовъ устанавливаемъ обратное отношеніе:

У Тютчева эти суммы . . . . 31 и 22.
У Капниста. . . . . 12 и 50.
У Языкова . . . . 29 и 15.
У Батюшкова . . . . 11 и 60.
У Мея. . . . . 27 и 29.
У Майкова . . . . 13 и 52 и т. д.

Заключаемъ отсюда, что обиліе уединенныхъ ритмическихъ строкъ, не соединенныхъ въ мелодію, — скорѣе одинъ изъ показателей ритмической бѣдности. Любопытно, что у Пушкина въ „Р у с л а н ѣ и Л ю д м и л ѣ“ графическая запись ритма даетъ наиболѣе богатыя мелодіи въ мѣстахъ, гдѣ описываются чувства дѣйствующихъ лицъ или дѣйствія героевъ; такъ, въ п р о л о г ѣ,—тамъ, гдѣ колдунъ несетъ богатыря, темпъ ускоряется и получается богатое соотношеніе фигуръ на шести строкахъ; это — лучшее мѣсто пролога; фигура, рисующая нетерпѣніе Руслана, даетъ рядъ ускореній на третьей стопѣ (на протяженіи семи строкъ), когда же начинается описаніе зависти соперниковъ Руслана, мелодія, не обрываясь, даетъ ломаную линію, состоящую изъ пяти сложенныхъ другъ съ другомъ м а л ы х ъ у г л о в ъ (лейтмотивъ

противорѣчивыхъ, дисгормоничныхъ чувствъ); ритмъ нетерпѣнія Руслана и мечты его о любви даютъ богатѣйшую ритмическую фигуру; такую же фигуру даетъ изображеніе отъѣзда героевъ за Людмилой, раздѣваніе Людмилы рабынями Черномора, появленіе Черномора и борьба съ нимъ Людмилы, пораженіе головы, времяпрепровожденіе Людмилы въ плѣну у Черномора, полетъ по воздуху Руслана съ Черноморомъ, любовныя мечтанія о Людмилѣ, пробужденіе Руслана Финномъ, и эпилогъ; здѣсь наиболѣе богатыя по ритму мѣста сопровождаютъ изображеніе или внѣшнихъ дѣйствій, или дѣйствій внутреннихъ. Наоборотъ, чисто описательныя мѣста или дѣйствія второстепенной важности бѣдны ритмомъ; таковы: описаніе свадебнаго пира, описаніе чудесъ (въ прологѣ), разсказъ Финна (особенно начало разсказа), описаніе поля, весь отрывокъ „О поле, поле“, пѣсня дѣвъ, весь эпизодъ съ Ратмиромъ, описаніе мертваго Руслана и т. д. Вообще явно фантастическія картины менѣе богаты ритмомъ, нежели картины событій чисто психологическихъ. Въ „Бахчисарайскомъ фонтанѣ“ лучшее ритмическое мѣсто падаетъ на описаніе фонтана (основная тема); всѣ прочія ритмически изысканныя мѣста аккомпанируютъ психологическимъ характеристикамъ героевъ: раздумью Гирея, характеристикѣ невольницъ гарема, характеристикѣ отношенія евнуха къ женщинамъ, характеристикѣ Заремы и т. д.

Я вовсе не претендую что-либо строить на этомъ соотвѣтствіи между ритмомъ и содержаніемъ текста; я указываю лишь на возможную связь; для установленія такой связи нужно внимательное ритмическое описаніе четырехстопнаго ямба въ связи съ текстомъ; эта работа требуетъ ряда описательныхъ данныхъ, нынѣ отсутствующихъ. Сопоставленіе этихъ данныхъ несомнѣнно установитъ индивидуальное проявленіе ритма, какъ музыкальнаго аккомпанимента къ тексту различныхъ поэтовъ.

Работа въ этомъ направленіи еще вся впереди.

IV.

Насъ останавливаетъ невольный вопросъ: можно ли сравнивать другъ съ другомъ двѣ ритмическія фигуры? Пять

разобранныхъ основныхъ ритмическихъ модуляцій въ строкѣ русскаго четырехстопнаго ямба даютъ лишь указаніе относительно темпа строки. Нельзя назвать ускореніе на третьей стопѣ болѣе удачнымъ, нежели ускореніе на второй; здѣсь разница въ темпѣ и только въ темпѣ.

Я предлагаю слѣдующую градацію темповъ въ направленіи къ замедленію (впрочемъ, весьма вѣроятно, что предложенная градація субъективна):

1) ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ —
2) ◡ ◡ ◡ — ◡ — ◡ —
3) ◡ — ◡ — ◡ ◡ ◡ —
4) ◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡ —
5) ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ —

Соединеніе строкъ, образующихъ фигуру, конечно, не зависитъ отъ характера темпа, а лишь отъ суммы ускореній на одинакомъ количествѣ стопъ; въ виду того, что бо́льшая сумма ускореній, по всей вѣроятности, въ общемъ характеризуетъ ритмичность стиха (его музыкальность), мы въ правѣ заключать, что и относительно каждой данной фигуры имѣетъ мѣсто подобное же заключеніе; во-вторыхъ, сумма отношеній ускоренной стопы къ слѣдующимъ за ней нормальнымъ стопамъ въ предѣлахъ фигуры играетъ еще бо́льшую роль.

Интересно здѣсь привести нѣкоторыя изъ этихъ суммъ.

Возьмемъ фигуру **квадрата**; эта фигура образуется на протяженіи двухъ строкъ, то-есть, восьми стопъ; напишемъ схему квадрата такъ, чтобы всѣ восемь стопъ лежали на одной линіи.

Имѣемъ:

◡ ◡ | ◡ — | ◡ ◡ | ◡ — | ◡ ◡ | ◡ — | ◡ ◡ | ◡ —.

Отношеніе каждой ускоренной стопы къ слѣдующей за ней неускоренной равняется $^1/_1$; сложимъ всѣ отношенія стопъ въ предѣлахъ квадрата; имѣемъ:

$$\frac{1}{1}+\frac{1}{1}+\frac{1}{1}+1=4.$$

Возьмемъ теперь крышу:

◡ — | ◡ ◡ | ◡ — | ◡ — | ◡ ◡ | ◡ — | ◡ ◡ | ◡ —.

Складывая отношенія и послѣднее ускореніе, имѣемъ:

$$\frac{1}{2}+\frac{1}{1}+1=\frac{1+2+2}{2}=\frac{5}{2}=2,5.$$

Число, характеризующее фигуру крыши, менѣе числа, характеризующаго фигуру квадрата. Имѣемъ ли мы право заключать, что фигура квадрата вообще совершеннѣе фигуры крыши? Конечно, правъ на такое заключеніе у насъ еще нѣтъ, но есть психологическія основанія, заставляющія насъ подозрѣвать возможность такого заключенія; въ самомъ дѣлѣ, на протяженіи восьми стопъ въ квадратѣ четыре ускоренія, а въ крышѣ ихъ только три; кромѣ того: въ предѣлахъ фигуры квадрата отношенія ускореній къ нормѣ проще ($^1/_1$); въ крышѣ эти отношенія менѣе просты ($^1/_1$ и $^1/_2$).

Возьмемъ для сравненія ритмически разнозначныя фигуры одинаковыхъ формъ: малый уголъ и большой уголъ. Для малаго угла имѣемъ схему (на 12 стопахъ):

◡ — | ◡ — | ◡ ◡ | ◡ — | ◡ — | ◡ ◡ | ◡ — |-
◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ ◡ | ◡ — | .

Складывая отношенія съ послѣднимъ ускореніемъ, имѣемъ:

$$\frac{1}{2}+\frac{1}{4}+1=\frac{2+1+4}{4}=\frac{7}{4}=1,75.$$

На основаніи тѣхъ же сужденій для большого остраго угла имѣемъ:

◡ — | ◡ — | ◡ ◡ | ◡ — | ◡ ◡ | ◡ — | ◡ — |-
◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ ◡ | ◡ — | ,

то-есть:

$$\frac{1}{1}+\frac{1}{5}+1=\frac{5+1+5}{5}=\frac{11}{5}=2,5.$$

Большой уголъ какъ будто ритмичнѣе, потому что сумма его отношеній $\left(\frac{5}{5}+\frac{1}{5}\right)$ проще, чѣмъ сумма отношеній малаго угла $\left(\frac{1}{2}+\frac{1}{4}\right)$.

Въ послѣднемъ примѣрѣ мы имѣемъ интересный случай. Сумма отношеній острого угла равна суммѣ отношеній прямой крыши, хотя разстояніе между ускоряемыми и неускоряемыми стопами измѣнилось значительно. Соотвѣтствіе суммъ отношеній двухъ фигуръ, повидимому, играетъ бо́льшую роль, нежели соотвѣтствіе количества стопъ между ускореніями.

Теперь возьмемъ двѣ фигуры съ одинаковымъ количествомъ ускореній на протяженіи двухъ строкъ, отношеніе которыхъ не соотвѣтствуютъ другъ другу; одна фигура—большой квадратъ; сумма его отношеній равна 4; другая фигура—малый квадратъ; напишемъ его схему:

◡ — | ◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ — | ◡ — | ◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ —.

Сумма отношеній плюсъ послѣднее ускореніе равна:

$$\frac{2}{2}+2=\frac{2+4}{2}=3.$$

При равномъ количествѣ ускореній, та фигура имѣетъ бо́льшую сумму ритма, отношенія которой проще; отношенія въ квадратѣ большомъ $\frac{1}{1}, \frac{1}{1}, \frac{1}{1}$; въ квадратѣ маломъ $\frac{2}{2}, \frac{4}{2}$.

Кажутся ли для уха болѣе гармоничными фигуры, сумма отношеній которыхъ больше?

Квадратъ большой (4):
„Ни человѣческаго стона,
„Ни человѣческой слезы“.

Большой уголъ (2, 5):
„Какъ часто ласковая муза
„Мнѣ услаждала путь нѣмой
„Волшебствомъ тайнаго разсказа“.

Квадратъ малый (3):
„Открытою надъ облаками
„Лазуревою глубиной“...

Малый уголъ (1, 75):
„Красою блещутъ небеса,
„Доходятъ до дверей темницы
„Любви и воли голоса“.

Пожалуй, придется сознаться, что большой квадратъ (4) звучитъ для уха пріятнѣе, нежели малый квадратъ (3), малый квадратъ (3) пріятнѣе большого угла (2,5), а большой уголъ (2,5) — пріятнѣе малаго угла (1,75).

Впрочемъ, все это только субъективная догадка.

Приводимъ здѣсь таблицу нѣкоторыхъ фигуръ, располагая ихъ по паденію суммъ отношеній.

Для двухъ строкъ:

Большой квадратъ — 4; прямая трапеція — 4; опрокинутая трапеція — 3,5; малый квадратъ — 3; прямоугольникъ (типа 3-1-3) — 3; прямоугольникъ (1-3-1) — 3; прямоугольникъ (1-3-3) — 2,3(3); прямоугольникъ (1-1-3) — 2,3(3); малые прямоугольники — 2,5; крыши — 2,5.

Для трехъ строкъ:

Лѣстница — 6; соединеніе трапеціи съ квадратомъ — 6; соединеніе квадрата съ опрокинутой трапеціей — 5,5; опрокинутая трапеція + мал. квадратъ — 5, 5; мал. кв. + прямая трапеція — 5; прям. + бол. квад. — 5; крыша + квадр. больш. — 4, 5; малая лѣстница — 4; крестъ — 4; ромбъ перваго типа — 4; ромбъ второго типа — 3; бол. острый уголъ обоихъ типовъ — 2, 5; четыре типа мал. остр. угловъ — 1, 75 и т. д.

Настоятельна задача установить статистику воспріятія данныхъ ритмическихъ фигуръ для установленія ихъ относительной значимости, настоятельно подвести статистику фигуръ у поэтовъ, принимая во вниманіе сумму отношеній.

Исходя изъ возможности складывать суммы отношеній отдѣльной фигуры, мы устанавливаемъ возможность исчислять и ритмъ цѣлаго стихотворенія.

Возьмемъ приводимые выше отрывки изъ „Руслана и Людмилы" и сложимъ сначала отдѣльно метрическія стопы и суммы отношеній, въ предѣлахъ ритмическихъ мелодій, или, если таковыхъ нѣтъ, то суммы ускореній.

Для перваго отрывка имѣемъ: 1) ритмическую строку, сумма отношеній плюсъ ускореніе которой равно 2; 2) имѣемъ 11 метрическихъ стопъ; 3) одно ускореніе; 4) 11 метрическихъ стопъ; 5) двѣ строки съ ускореніями и съ суммой отношеній $\frac{1}{3}+1=\frac{4}{3}$; 6) 13 метрическихъ стопъ.

Для второго отрывка имѣемъ: 1) двѣ метрическихъ стопы; 2) сложную мелодію, захватывающую 11 строкъ; складывая суммы отношеній этой мелодіи, имѣемъ слѣдующее сложное равенство:

$$\frac{1}{2}+\frac{1}{4}+\frac{1}{3}+\frac{1}{3}+\frac{1}{1}+\frac{1}{1}+\frac{1}{2}+\frac{1}{2}+\frac{1}{3}+\frac{1}{1}+\frac{1}{3}+\frac{1}{3}+$$

$$+1=\frac{6+3+4+4+12+12+6+6+4+12+4+4+12}{12}=$$

$$=\frac{89}{12};$$

3) наконецъ, имѣемъ 1 метрическую стопу.

Складывая отдѣльно метрическія части и суммы ритмическихъ отношеній порознь въ обоихъ отрывкахъ, имѣемъ — для перваго отрывка:

Сумма ритмическихъ частей:

$$2+1+\frac{4}{3}=\frac{11}{3}.$$

Сумма метрическихъ частей:

$$11 + 11 + 13 = 35.$$

Для второго отрывка имѣемъ:

Сумма ритмическихъ частей:

$$\frac{89}{12}.$$

Сумма метрическихъ частей:

$$2 + 1 = 3.$$

Раздѣлимъ обѣ суммы въ обоихъ отрывкахъ другъ на друга:

$$1)\ \frac{11}{3} : 35 = \frac{11}{3.\ 35} \qquad 2)\ \frac{89}{12} : 3 = \frac{89}{12.3}$$

Мы получимъ относительное выраженіе ритма; чтобы привести эти отношенія къ нѣкоторой постоянной величинѣ, мы должны оба отношенія раздѣлить на сумму стопъ, равныхъ суммѣ стопъ приведенныхъ отрывковъ, въ которыхъ отсутствовали бы всѣ ускоренія (т.-е., привести къ идеальному метру).

Сумма стопъ въ обоихъ отрывкахъ равна 44.

Итакъ дѣлимъ:

$$1)\ \frac{11}{3.\ 35} : 44 = \frac{11}{3.\ 35.\ 44} = \frac{11}{4620}$$

$$2)\ \frac{89}{12.\ 3} : 44 = \frac{89}{12.\ 3.\ 44} = \frac{89}{1584}$$

Переводя въ десятичные знаки, имѣемъ:

Ритмическое выраженіе перваго отрывка = = 0,0025.

Ритмическое выраженіе второго отрывка = = 0,05.

Эти дроби весьма краснорѣчивы: мы имѣемъ возможность не только сравнивать ритмическія многообразія, но и исчислять ихъ въ десятыхъ, сотыхъ и тысячныхъ доляхъ; ритмъ перваго отрывка какъ будто равенъ 0,002; ритмъ второго — 0,05; раздѣливъ второе отношеніе на первое, получаемъ:

$$\frac{5}{100} : \frac{2}{1000} = \frac{5000}{200} = 25 .$$

Ритмъ второго отрывка богаче ритма перваго отрывка въ 25 разъ. Сравнивая при чтеніи оба отрывка, мы видимъ, что второй несравненно музыкальнѣе перваго. Неизъяснимая музыкальность второго отрывка выражается: 1) въ количествѣ ускореній, 2) въ прихотливости расположенія ускореній и 3) въ непрерывности мелодіи.

Въ первомъ отрывкѣ большая тяжеловѣсность сказывается: 1) въ маломъ количествѣ ускореній; 2) въ однообразіи ихъ расположенія; 3) въ раздѣленности ихъ другъ отъ друга; 4) въ отсутствіи фигуръ.

Не знаменательно ли, что отношеніе суммы ихъ ритмическихъ отношеній, исчисленныхъ въ десятичныхъ знакахъ, равно 25, т.-е., одно отношеніе въ 25 разъ болѣе другого?

Конечно, нашъ способъ исчисленія ритма еще условенъ; но во всякомъ случаѣ при помощи его мы улавливаемъ разницу въ безконечно малыхъ, для уха едва уловимыхъ, модуляціяхъ ритма; и въ этомъ — относительное удобство предлагаемаго способа. Всякое усложненіе ритма весьма чувствительно отзывается на десятичномъ знакѣ; отъ тысячныхъ долей ритмическая характеристика переходитъ и къ сотымъ, и десятымъ долямъ — прямо пропорціонально ритму.

Въ своемъ сборникѣ „Урна“ я выбралъ два стихотворенія; одно изъ нихъ крайне бѣдно въ ритмическихъ модуляціяхъ („Я“); въ другомъ („Ночь отчизна“) maximum модуляцій, фигуръ и количества ускореній; ритмическая характеристика перваго оказалась крайне бѣдной; а именно: она оказалась равной 0,002; ритмическая характеристика второго, наоборотъ, выразилась въ десятыхъ доляхъ 0, 2, т.-е., перемѣстилась на цѣлыхъ два десятичныхъ знака: дѣля первую характеристику на вторую, т.-е. 0,002 на 0,2, я получилъ отношеніе ритма стихотвореній другъ къ другу, равное $\frac{1}{100}$, т.-е.: первое стихотвореніе („Я“) оказалось ритмически бѣднѣе второго въ сто разъ.

Конечно, не слѣдуетъ забывать, что исчисляя ритмъ въ десятичныхъ знакахъ, мы оперируемъ съ отвлеченнымъ ритмомъ, отвлекаясь отъ инструментовки, паузныхъ формъ, отчасти логическихъ удареній и знаковъ препинанія. Но развѣ не радостна самая возможность въ принципѣ несравненно болѣе точно анализировать ритмическія фигуры поэтовъ и приводить ихъ къ числу и мѣрѣ [2])?

На этомъ заканчиваю я характеристику русскаго четырехстопнаго ямба. Результаты, добытые мной путемъ анализа малой части стихотвореній, написанныхъ этимъ размѣромъ, я считаю немаловажными.

Дальнѣйшая работа въ этомъ направленіи зависитъ не столько отъ обобщеній, сколько отъ кропотливо собраннаго и систематизированнаго матеріала.

1909.

СРАВНИТЕЛЬНАЯ МОРФОЛОГІЯ РИТМА РУССКИХЪ ЛИРИКОВЪ ВЪ ЯМБИЧЕСКОМЪ ДИМЕТРѢ.

I.

Имѣя подъ руками графическія и статистическія таблицы ритмическихъ особенностей поэта, можно установить морфологію по родственности или различію поэтическаго ритма даннаго поэта или съ поэтами, предшествовавшими ему, или съ современниками; для этого нужно взять характеризующее число поэта той или другой статистической рубрики и подыскать соотвѣтствующія числа, ближайшія къ данному числу разбираемаго поэта. Возмемъ для примѣра ритмъ ямба у Городецкаго („Я р ь“ и „Д и к а я В о л я“) и сравнимъ статистическія рубрики этого поэта съ рубриками остальныхъ.

Возьмемъ рубрику общей суммы полуударенiй у С. Городецкаго (362 строки) и сравнимъ съ соотвѣтствующими суммами другихъ поэтовъ; тогда окажется, что по количеству полуудареній Сергѣй Городецкій ближе всего къ Брюсову. Сравнивъ всѣ числовыя характеристики Сергѣя Городецкаго съ соотвѣтствующими характеристиками прочихъ поэтовъ, мы получимъ слѣдующую таблицу:

Полуударенія на третьей стопѣ (Брюсовъ, Блокъ).
„ на второй „ (Алексѣй Толстой-старшій, Языковъ, Садовской).
„ на первой „ (Брюсовъ, Некрасовъ, Бѣлый)

Количество точекъ (Лермонтовъ, Фетъ, Жуковскій).

О с т р ы е углы (большіе): ихъ сумма у Городецкаго равна 14 (у Ал. Толстого 14, Некрасовъ 18).

М а л ы е о с т р ы е у г л ы:

Городецкій — 3 (Некрасовъ — 3, Баратынскій — 2).

Опрокинутыя крыши:
Городецкій—0 (Ал. Толстой—0).

Прямыя крыши:
Городецкій—2 (Баратынскій, Брюсовъ, Случевскій, Мей, Майковъ, Языковъ, Нелединскій—2).

Косой уголъ:
Городецкій—2 (Ал. Толстой—2).

Квадраты:
Городецкій—7 (Ал. Толстой—5, Некрасовъ—6, Тютчевъ—7, Пушкинъ въ среднемъ 7—8).

Прямоугольники:
Городецкій—26 (Бѣлый—25).

Лѣстницы:
Городецкій—2 (Ал. Толстой—2).

Кресты, ромбы:
Городецкій—0 (у Ломоносова, Богдановича, Озерова, Дмитріева, Нелединскаго, Капниста, Батюшкова, Языкова, Баратынскаго и у очень многихъ, между прочимъ у Ал. Толстого и Некрасова—тоже нѣтъ этихъ фигуръ).

Параллелограмъ:
Городецкій—2 (Ал. Толстой, Сологубъ, Брюсовъ, Бѣлый—2).

Два прямоугольника, сложенныхъ основаніями:
Городецкій—4 (Бѣлый—4).

Прямоугольники, сложенные вершинами:
Городецкій—0 (Некрасовъ—0).

Квадратъ и прямоугольникъ:
Городецкій—6 (Некрасовъ—6).

Большая корзина:
Городецкій—9 (Некрасовъ—9).

Малая корзина:
Городецкій—0 (Ал. Толстой—0, Баратынскій—0).

Большое „М“:
Городецкій—3 (Некрасовъ—3).

Фигура „Z“:
Городецкій—0 (Некрасовъ, Ал. Толстой—0).

Сумма симметрическихъ фигуръ (вертикальныхъ):
Городецкій—10 (Некрасовъ—11).

Горизонтальныхъ:
Городецкій—24 (Ал. Толстой—21).

Сложная симметрія:
Городецкій—23 (Жуковскій—21, Брюсовъ—25, Ал. Толстой—19).

Длинноты ритмическихъ мелодій—отъ 6 до 10 строкъ):
Городецкій—9 (Ал. Толстой—11, Лермонтовъ—10, Пушкинъ въ лицейскихъ—10).

Длинноты—отъ 10 и болѣе строкъ:
Городецкій—3 (Ал. Толстой—2, Тютчевъ и Жуковскій—4).

Сумма мелодій (отъ 6 и болѣе строкъ):
Городецкій—12 (Брюсовъ—13, Ал. Толстой—14).

Эти рубрики показываютъ, съ кѣмъ въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ совпадаетъ Городецкій или къ кому приближается; я выписывалъ лишь поэтовъ, болѣе всего приближающихся къ Городецкому въ каждой рубрикѣ; произволъ съ моей стороны упраздненъ; въ данномъ случаѣ я поступалъ механически.

Сложимъ теперь суммы рубрикъ, съ которыми Городецкій совпадаетъ по поэтамъ.

Съ Алексѣемъ Толстымъ Городецкій совпадаетъ:

	Городецкій:	Ал. Толстой:
Ускоренія на 2 стопѣ.	11	13
Большой острый уголъ. . . .	14	14
Опрокинутая крыша.	0	0
Косой уголъ.	2	2

	Городецкій:	Ал. Толстой:
Квадратъ.	7	5
Лѣстница	2	2
Кресты и обрат. фигуры. . .	0	0
Параллелограмъ.	2	2
Малая корзина.	0	0
Фигура „Z“	0	0
Горизонт. симметрія.	10	11
Сложная симметрія	23	19
Длиннота ритм. мелодіи (отъ 6 до 10).	9	11
Длиннота ритм. мелодіи (отъ 10 и болѣе).	3	3
Сумма мелодій.	12	14

Итого совпаденіе въ пятнадцати рубрикахъ.

Съ Некрасовымъ:

	Городецкій:	Некрасовъ:
Полуударенія на первой стопѣ	77	81
Острые углы (большіе).	14	18
Малые острые углы.	3	3
Квадраты.	7	6
Кресты и ромбы.	0	0
Прямоугольники, сложенные вершинами	0	0
Квадратъ + прямоугольникъ. .	6	6
Большая корзина.	9	9
Большое „М“	3	3
Фигура „Z“	0	0

Итого совпаденіе въ десяти рубрикахъ.

Съ Брюсовымъ:

	Городецкій:	Брюсовъ:
Полуударенія на 3-й стопѣ . . .	274	286
На первой	77	73
Кресты и ромбы	0	0

	Городецкій:	Брюсовъ
Параллелограмъ	2	2
Сложная симметрія	23	25
Сумма мелодій	12	13

Итого совпаденіе въ шести рубрикахъ.

Съ прочими поэтами Городецкій совпадаетъ въ маломъ количествѣ рубрикъ.

Первое, что должно опредѣлить, это степень важности рубрикъ.

Важныя рубрики суть:

	Городецкій:	Ал. Толстой:	Некрасовъ:	Брюсовъ
Полуударенія на второй стопѣ . . .	11	13	—	—
Полуударенія на первой стопѣ . . .	77	—	81	13
Большой острый уголъ	14	14	18	—
Малый острый уголъ	3	—	3	—
Крыша простая.	2	—	—	2
Крыша опрокинутая	0	0	—	—
Квадратъ	7	5	6	—
Прямоугольникъ	26	—	—	—
Большая корзина.	9	9	—	—
Сложная сим. . .	23	19	—	25
Длиннота мелод. (отъ 6 до 10) . .	9	11	—	—
Сумма мелодій. .	12	14	—	13
Точки	35	29	32	—

Итого по весьма важнымъ рубикамъ, въ суммѣ своей опредѣляющимъ структуру ритма, Городецкій совпадаетъ:

Съ Алексѣемъ Толстымъ изъ 13 рубрикъ въ 9-ти.
Съ Некрасовымъ „ 13 „ въ 5-ти.
Съ Брюсовымъ „ 13 „ въ 4-хъ.

Вовсе не совпадаетъ онъ въ одной изъ важныхъ рубрикъ съ вышеупомянутыми поэтами—въ количествѣ треугольниковъ, совпадая со мной (26, 25).

Изъ этого явствуетъ, что у Сергѣя Городецкаго есть совпаденіе ритма съ Алексѣемъ Толстымъ. Не кажется ли, что такое совпаденіе знаменательно: вѣдь и Ал. Толстой, и Сергѣй Городецкій оба увлекаются русской стариной: родство направленія, независимо отъ эпохи и литературной школы, сказывается въ родствѣ ритма.

Далѣе: если принять во вниманіе, что совпаденіе съ Брюсовымъ въ употребленіе прямой крыши не такъ-то ужъ характерно, а совпаденіе съ Некрасовымъ въ количествѣ квадратовъ несравненно характернѣе, мы увидимъ, что Некрасовъ является поэтомъ, который какъ-то перекликается въ ритмѣ съ Городецкимъ (стоитъ вспомнить нѣкоторую близость къ гражданскимъ темамъ Городецкаго).

Такимъ образомъ чисто механически опредѣлили мы генетическую связь и морфологическое сходство Городецкаго главнымъ образомъ съ Ал. Толстымъ, а потомъ и съ Некрасовымъ; и тѣмъ болѣе приходится вѣрить моему методу, если опредѣленіе ритма Городецкаго нисколько не идетъ вопреки непосредственному впечатлѣнію и здравому смыслу; наоборотъ: оно лишь приведетъ къ отчетливости наше непосредственное чувство: „кажется“ превращается здѣсь въ „да это такъ—и вотъ почему“.

На основаніи тѣхъ же сужденій попытаемся опредѣлить морфологію ритма ямба Ѳедора Сологуба въ его книгѣ „Пламенный Кругъ“.

Приводимъ сравнительно - статистическую таблицу Сологуба:

Сумма полуударѳній:

Сологубъ 489 (Мей 492, Баратынскій 493).

На третьей стопѣ:

Сологубъ 313 (Баратынскій 325, Лермонтовъ 321, Батюшковъ 313).

На второй:

Сологубъ 27 (Майковъ 24, Случевскій 32, Фетъ 34, Бенедиктовъ 24, Пушкинъ 33, Батюшковъ 33).

На первой:

Сологубъ 146 (Фетъ 139, Баратынскій 164).

Точки:

Сологубъ 26 (А. Толстой 29, Мей 29, Тютчевъ 29, Баратынскій 28, Ломоносовъ 26).

Большой острый уголъ:

Сологубъ 30 (Фетъ 35, Лермонтовъ 28, Пушкинъ 35, Жуковскій 39).

Малый острый уголъ:

Сологубъ 10 (Фетъ 15, Мей 7, Майковъ 10, Батюшковъ 12).

Прямая крыша:

Сологубъ 5 (Пушкинъ 5, Державинъ 5).

Опрокинутая крыша:

Сологубъ 3 (Мей 3, Дмитріевъ 3).

Всего крышъ:

Сологубъ 8 (Фетъ 8, Пушкинъ 7, Нелединскій 7).

Косой уголъ:

Сологубъ 8 (Майковъ 8, Языковъ 7, Богдановичъ 8).

Квадратъ:

Сологубъ 13 (Лермонтовъ 10, Фетъ 9).

Прямоугольникъ:

Сологубъ 67 (Мережковскій 66, Мей 77, Фетъ 73, Тютчевъ 76, Баратынскій 76, Жуковскій 57).

Крестъ, ромбъ:

Сологубъ 0 (большинство поэтовъ 0).

Домикъ:

Сологубъ 1 (Баратынскій 1, Некрасовъ 1, Лермонтовъ 1, Жуковскій 1).

Параллелограмъ:

Сологубъ 6 (Тютчевъ, Языковъ, Пушкинъ—5).

Треугольники, соединенные основаніемъ:

Сологубъ 9 (Ал. Толстой 9, Майковъ 9, Лермонтовъ 8, Жуковскій 10).

Треугольники, соединенные вершиной:

Сологубъ 3 (Ал. Толстой 3, Баратынскій 4).

Прямоуголникъ+квадратъ:

Сологубъ 14 (Фетъ 10, Баратынскій 9, Пушкинъ 10).

Большая корзина:

Сологубъ 15 (Тютчевъ 13).

Малая корзина:

Сологубъ 1 (Случевскій 1, Некрасовъ 1, Полонскій 1, Жуковскій 1).

Вертикальная симметрія:

Сологубъ 25 (Тютчевъ 22, Лермонтовъ 23, Жуковскій 28).

Горизонтальная симметрія:

Сологубъ 74 (Мей 84, Фетъ 86, Некрасовъ 61, Баратынскій 96, Языковъ 81, Лермонтовъ 68).

Длина мелодій (отъ 6 до 10).

Сологубъ 15 (Мережковскій 16, Ал. Толстой 14, Некрасовъ 17, Мей 16, Фетъ 18, Баратынскій 17, Лермонтовъ 12, Жуковскій 13, Державинъ 13).

Отъ 10 и болѣе строкъ:

Сологубъ 4 (Мережковскій 4, Некрасовъ 5, Тютчевъ 3, Баратынскій 5, Языковъ 5, Богдановичъ 4).

Всего мелодій:

Сологубъ 19 (Мережковскій 20, Некрасовъ 22, Фетъ 22, Кар. Павлова 21, Бенедиктовъ 17, Баратынскій 22, Лермонтовъ 18, Ломоносовъ 18).

Сумма фигуръ

Сологубъ 255 (Мей 247, Фетъ 233, Баратынскій 242, Языковъ 247, Пушкинъ 234, Жуковскій 261).

Отношеніе фигуръ къ ускореніямъ:

Сологубъ 2 (Мей, Фетъ, Баратынскій, Пушкинъ—2).

Итакъ, съ Баратынскимъ Сологубъ совпадаетъ въ слѣдующихъ рубрикахъ (или приближается):

	Сологубъ:	Баратынскій:
Сумма полуударeній	489	493
На третьей стопѣ	313	325
На первой	146	164
Точки	26	28
Прямоугольникъ	67	76
Домикъ	1	1
Треугольники, соединенные въ вершинѣ	3	4
Прямоугольникъ + квадратъ	14	9
Горизонтальная симметрія	74	96
Длина мелодіи отъ 6 до 10	15	17
Длина мелодіи отъ 10 и болѣе	4	5
Всего мелодій	19	22
Сумма фигуръ	255	242
Отношеніе фигуръ къ ускореніямъ	2	2

Итого въ 14-ти рубрикахъ ритмъ Сологуба то приближается къ Баратынскому, то совпадаетъ съ нимъ.

Съ Фетомъ Сологубъ совпадаетъ въ слѣдующихъ рубрикахъ.

	Сологубъ:	Фетъ:
Ускоренія на 2-ой стопѣ	27	34
„ на 3-ей „	146	139
Большой острый уголъ	30	35

	Сологубъ:	Фетъ:
Сумма крышъ.	8	8
Квадратъ.	13	9
Прямоугольникъ.	67	73
Прямоугольникъ+квадратъ. . .	14	10
Горизонтальная симметрія. . .	74	86
Длина мелодій отъ 6—10.	15	18
Всего мелодій	19	22
Сумма фигуръ	255	233
Отношеніе фигуръ къ ускоренію.	2	2

Итого совпаденіе въ двѣнадцати рубрикахъ.

Съ Лермонтовымъ:

	Сологубъ:	Лермонтовъ.
Ускоренія на 3-ей стопѣ. . . .	313	321
Большой острый уголъ.	30	28
Квадратъ.	13	10
Домикъ	1	1
Треугольники, сложенные основаніями	9	8
Вертикальная симметрія. . . .	25	23
Горизонтальная симметрія. . .	74	68
Длина мелодій отъ 6 до 10 . . .	15	12
Всего мелодій	19	18

Итого совпаденіе въ девяти рубрикахъ.

Съ Пушкинымъ:

	Сологубъ:	Пушкинъ.
Большой острый уголъ	30	35
Сумма крышъ	8	7
Полуударенія на 2-й	27	33
Параллелограмъ	6	5
Прямоугольникъ + квадратъ. . .	14	10
Сумма фигуръ.	255	234
Отношеніе фигуръ къ ускоренію	2	2

Итого совпаденіе въ семи рубрикахъ.

Съ Тютчевымъ:

	Сологубъ:	Тютчевъ
Точки	26	22
Прямоугольникъ.	67	76
Параллелограмъ.	6	5
Большая корзина.	15	13
Вертикальная симметрія.	25	22
Длина мелодій отъ 10 и болѣе . .	4	3

Итого совпаденіе въ шести рубрикахъ.

Принимая во вниманія главныя рубрики, имѣемъ слѣдующее совпаденіе—

	Сологубъ:	Баратынскій:	Фетъ:	Лермонтовъ:	Пушкинъ:	Тютчевъ:
Полуударенія на второй стопѣ. .	27	—	34	—	33	—
На первой стопѣ.	146	164	139	—	—	—
Точки	26	28	—	—	—	22
Большой острый уголъ.	30	—	35	28	35	—
Малый острый уголъ.	10	—	15	—	—	—
Сумма крышъ . . .	8	—	8	—	7	—
Квадратъ.	13	—	9	10	—	—
Прямоугольникъ.	67	76	73	—	—	76
Большая корзина	15	—	—	—	—	13
Длиннота мелодій отъ 6 до 10. . . .	15	17	18	12	—	—
Сумма мелодій . .	19	22	22	18	—	—
Отношеніе фигуръ къ ускоренію. .	2	2	2	—	2	—

Итого въ главнѣйшихъ рубрикахъ, опредѣляющихъ ритмъ, болѣе всего приближается ритмъ Сологуба къ Фету (совпадаетъ въ десяти рубрикахъ).

Потомъ идетъ совпаденіе съ Баратынскимъ.

Послѣ—съ Лермонтовымъ.

Вообще ритмъ Сологуба представляетъ собою сложное видоизмѣненіе ритмовъ Фета и Баратынскаго, съ примѣсью нѣкотораго вліянія Лермонтова, Пушкина и Тютчева. Но родственность напѣвности Сологуба съ напѣвностью Фета и Баратынскаго рѣзко подчеркнута.

Нашимъ способомъ можно опредѣлить сравнительно-морфологическую структуру любого поэта.

II.

Когда мы устанавливаемъ сходство или различіе въ морфологическомъ строеніи ритмовъ двухъ поэтовъ, это вовсе не значитъ, что тотъ или иной поэтъ ритмически несамостоятеленъ. Опытъ показываетъ намъ прежде всего нѣкоторую общность въ морфологическомъ строеніи ритмовъ цѣлой эпохи; въ статьѣ: „Опытъ характеристики русскаго четырехсторонняго ямба“ было указано на ритмическое сходство русскихъ поэтовъ XVIII столѣтія. Интересно, что эта общность простирается и на слѣдующія эпохи; такъ группа Пушкина глубоко индивидуальна; слѣдующая группа поэтовъ — Полонскій, Майковъ, Ал. Толстой, Некрасовъ и другіе,—принадлежа къ разнымъ школамъ, не имѣя ничего общаго между собою, странно однако ритмически связаны другъ съ другомъ въ ритмѣ; ритмъ эпохи оказывается чѣмъ-то болѣе глубокимъ, чѣмъ направленіе; нѣчто общее встрѣчаетъ насъ и у модернистовъ. Въ этой главѣ я надѣюсь вкратцѣ не только указать на эту общность, но и съ цифрами въ рукахъ ее доказать; конечно, мои доказательства весьма условны; они касаются ямба и только ямба (и притомъ четырехстопнаго), взятаго въ ограниченномъ количествѣ (около 600 строкъ). Слѣдуетъ оговориться, что разлагая структуру того или иного поэта на двѣ или на три структуры, характерныя двумъ или тремъ поэтамъ предшествовавшей эпохи, я не разсматриваю комбинацію этихъ структуръ у анализируемаго поэта, какъ нѣчто заимствованное имъ; оригинальность ритмическаго строенія и заключается въ комбинаціи структуръ. Такъ напримѣръ, устанавли-

вая морфологическую общность Сологуба и Баратынскаго (въ 15 рубрикахъ) и далѣе—общность Сологуба съ Фетомъ (въ 12 рубрикакъ), я не заключаю вовсе къ неоригинальности ритма Сологуба; наоборотъ: его индивидуальность состоитъ именно въ комбинаціи ритмовъ, эта своеобразная *комбинація* неразложима въ Сологубѣ. Вообще анализъ ритма подобенъ химическому анализу; зная, что поваренная соль есть соединеніе хлора съ натріемъ, я могу аналитически изъ соли получить и хлоръ, и натрій; но *соль*, какъ таковая, есть *соль*; въ ней нѣтъ свойствъ хлора или натрія, но свое собственное; тоже и съ ритмами.

Разсмотримъ же интереснѣйшихъ лириковъ отъ Пушкина до Тютчева съ точки зрѣнія сравнительно-морфологическаго строенія ихъ ритмовъ въ ямбическомъ диметрѣ.

Пушкинъ.

	Пушкинъ.	Жуковскій.	Державинъ.	Батюшковъ.
* Суммы ускореній. . . .	486	”	448	”
* Суммы ускореній первой стопы.	110	90	”	”
* Суммы ускореній второй стопы.	33	”	”	33
* Суммы ускореній третьей стопы.	**341**	”	”	”
* Суммы ускореній первой и третьей стопъ.	60	44	”	”
* Суммы ускореній второй и третьей стопъ. .	1	2	1	”
* Точки (*).	42	43	”	”
* Ритм. мелодіи отъ 6 до 10 стр.	22	”	”	”
* Сумма мелодій отъ 6 и болѣе строкъ.	23	”	23	”
Вертикальная симметрія.	15	”	13	”
Горизонтальн. симметрія.	76	”	56	”
* Малый острый уголъ. .	12	”	”	12
Малая корзина.	2	2	”	”
* Сумма ритмич. фигуръ, образованныхъ ускореніями средней и крайней стопъ. . . .	19	**23**	”	16
* Большой остр. уголъ. .	**21**	”	”	”

	Пушкинъ.	Жуковскій.	Державинъ.	Батюшковъ.
* Большая корзина. . . .	6	9	„	„
* Квадратъ.	**8**	„	„	„
* Прямоугольникъ. . . .	**80**	„	„	„
Прямоуг., сложенные основаніями.	**17**	„	„	„
Прямоуг., сложенные вершинами.	5	4	„	„
* Параллелограмъ.	2	„	„	„
* Сумма фигуръ съ ускореніями 1—3 стопъ:				
Квадратъ+прямоугольникъ.	**10**	„	„	„
Крыша прямая.	5	„	5	„
Крыша опрокинутая. .	2	„	„	„
* Сумма крышъ.	**7**	„	„	„
Косой уголъ.	14	„	„	14
* Сумма фигуръ, построенныхъ на ускореніяхъ 1, 2, 3 стопъ. . . .	53	„	**68**	„
Сумма всѣхъ фигуръ. .	234	261	„	„
* Отношеніе суммы фиг. къ суммамъ ускорен.	**2**	„	„	„

Пушкинъ приближается къ Жуковскому въ 9 статистическихъ рубрикахъ; къ Державину въ 7; къ Батюшкову въ 4; съ прочими поэтами до себя Пушкинъ совпадаетъ мало. Совпадающими рубриками я считалъ тѣ, которые ближе лежатъ къ рубрикѣ поэта; читатель не долженъ удивляться, что числа 234 и 261 считаю я близлежащими, — дѣло въ томъ, что данныя рубрики (суммы фигуръ) до Пушкина характеризовали слѣдующія числа: 154, 172, 131, 124, 134, 134, 114, 36; неудивительно, что сумму фигуръ Жуковскаго 261 считаю я близлежащей къ Пушкинскому числу 234.

Цифры, обозначенныя жирнымъ шрифтомъ, характеризуютъ индивидуальныя суммы фигуръ.

Пушкина характеризуютъ суммы острыхъ угловъ, ускоренія третьей стопы, суммы квадратовъ, прямоугольниковъ, ихъ

---

*) Точками обозначены у меня строки съ ускореніями, которымъ прещдествуютъ и за которыми слѣдуютъ нормальныя строки.

комбинаціи, квадратъ + прямоугольникъ, сумма крышъ и отношеніе суммы фигуръ къ ускореніямъ (2).

Рубрики, обозначенныя звѣздочками, суть болѣе важныя и основныя рубрики. Пушкинъ совпадаетъ въ основныхъ рубрикахъ съ Жуковскимъ четыре раза, съ Державинымъ два раза, съ Батюшковымъ три раза.

Отсюда можно заключить, что морфологія Пушкинскаго ямба, будучи глубоко-индивидуальной въ шести основныхъ рубрикахъ, болѣе всего склоняется къ Жуковскому (совпаденіе въ девяти рубрикахъ, изъ нихъ въ четырехъ основныхъ); что же касается до Батюшкова и Державина, то ритмы ихъ оспариваютъ другъ друга; въ основныхъ рубрикахъ Пушкинъ совпадаетъ съ Батюшковымъ въ трехъ, съ Державинымъ же только въ двухъ; но если принять во вниманіе, что въ прочихъ рубрикахъ (не основныхъ) съ Батюшковымъ совпадаетъ Пушкинъ лишь въ одной рубрикѣ, съ Державинымъ же еще въ пяти, то трудно заключить къ умаленію Державинскаго вліянія на Пушкина въ пользу Батюшкова; Батюшковъ предопредѣлилъ Пушкинскій четырехстопный ямбъ въ главныхъ чертахъ (какъ и Жуковскій); въ нѣкоторыхъ же деталяхъ ритма Пушкинъ остается въ соприкосновеніи съ Державинымъ, поэтомъ болѣе интереснымъ въ ритмическомъ богатствѣ фигуръ, нежели революціонеръ ритма, Батюшковъ, лишь извнѣ намѣтившій новую напѣвность диметра (ямбическаго), но не разработавшій ея въ деталяхъ (о революціи ритма см. подробнѣе мою статью: „Опытъ характеристики русскаго четырехстопнаго ямба)“.

Баратынскій и Языковъ.

	Баратынскій.	Языковъ.	Пушкинъ.	Батюшковъ.	Жуковскій.	Державинъ.
* Суммы ускореній.	493	527	486	„	„	„
* Суммы уск. первой стопы. . . .	**164**	126	„	„	„	„
* „ „ второй „	4	13	„	„	„	„
„ „ третьей „	325	**388**	341	„	„	„
„ первой и третьей стопъ.	62	**85**	60	„	„	„

	Баратынскій.	Языковъ.	Пушкинъ.	Батюшковъ.	Жуковскій.	Державинъ.
Во второй и третьей.	1	2	1	„	2	1
* Точки.	28	**15**	„	„	„	30
* Ритм. мел. отъ 6 до 10 стр. . . .	17	24	22	„	„	„
* Сумма мелодій отъ 6 стр. . . .	22	29	23	„	„	23
Вертикальная сим.	13	13	15	„	„	13
Горизонт. сим.	99	81	76	„	„	„
* Малый острый уголъ.	2	2	„	„	„	„
Малая корзина.	0	1	2	0	„	„
* Большой остр. уголъ.	**47**	**28**	„	„	„	„
* Большая корзина.	**26**	**19**	„	„	„	„
* Квадратъ.	14	10	10	„	„	„
* Прямоугольникъ.	76	93	80	„	„	„
Прям., слож. основаніями.	14	17	17	„	„	„
Прям., слож. вершинами	4	5	5	„	„	„
Параллелограмъ.	4	**11**	„	„	6	„
* Суммы фигуръ съ ускореніями и средней и крайней стопъ. . .	3	6	„	„	„	„
* Суммы фигуръ съ ускореніями на 1 и 3 стопахъ	**224**	**214**	„	„	„	„
Квадратъ+прямоугольникъ. .	9	8	10	„	„	„
Крыша прямая	0	2	„	0	„	„
„ опрокинутая	1	1	„	„	„	„
Сумма крышъ	1	3	„	„	„	„
Косой уголъ.	3	3	„	4	„	„
* Сумма фигуръ, постр. на ускореніяхъ 1—2—3 стопъ.	15	27	„	13	„	„
Сумма всѣхъ фигуръ.	242	247	234	„	„	„
* Отношеніе суммы фиг. къ суммамъ ускореній.	**2**	**2$^1/_3$**	2	„	„	„

Остановимся на этой таблицѣ—она характерна. Разсмотримъ сначала совпаденія Баратынскаго и Языкова другъ съ другомъ. Они совпадаютъ или приближаются другъ къ другу въ 21-й рубрикѣ (изъ 30); есть нѣчто объединяющее ихъ другъ относительно друга; мы не должны удивляться, что въ числѣ приближеній ихъ другъ къ другу мы допускаемъ все же разстояніе суммъ между ними, равное 30 и 38, 9 и 7 и т. д. Такая разница суммъ относительна; такъ напримѣръ: сумма всѣхъ ускореній у Баратынскаго и Языкова равна 493 и 527; казалось бы, нельзя суммы эти сближать. Но вотъ суммы до нихъ (и до Пушкина): 424, 448, 409, 380, 376, 395, 377, 374, 422, т.-е. разница между суммой ускореній у Языкова и

этими суммами равна: 103, 79, 118, 147, 151, 132, 150, 153, 105. Конечно, по сравненію съ такой разницей, разница въ суммѣ ускореній на 30 между Языковымъ и Баратынскимъ весьма незначительна. Далѣе: въ другихъ рубрикахъ мы считаемъ несравненно меньшую разницу въ суммахъ за несовпаденіе рубрикъ, напримѣръ: сумма параллелограмовъ у Баратынскаго —4; у Языкова—11; разница между суммами—всего 7; тѣмъ не менѣе мы считаемъ эту разницу большой; разница суммъ у Баратынскаго и другихъ поэтовъ до него такова: 4, 4, 2, 4, 4, 4, 4, 2, 1: матеріаломъ для сравненій служитъ мнѣ статистическій листъ и графическія таблицы, которыя, къ сожалѣнію, я не могу привести. *)

Итакъ Баратынскій и Языковъ совпадаютъ другъ съ другомъ въ 21-ой рубрикѣ. Невольно заключаемъ, что оба эти поэта принадлежатъ къ одной ритмической школѣ. И эта школа, конечно, въ Пушкинѣ. Оба названныхъ поэта совпадаютъ съ Пушкинымъ въ 15 рубрикахъ; Баратынскій—въ 11; Языковъ—въ 11; но оба они не совпадаютъ другъ съ другомъ, совпадая, каждый въ той или иной рубрикѣ съ Пушкинымъ, въ пяти рубрикахъ; и обратно: совпадаютъ другъ съ другомъ, не совпадая съ Пушкинымъ въ шести рубрикахъ; въ этихъ рубрикахъ проявляется ихъ индивидуальность; эти рубрики: 1) крайне большая сумма ускореній первой стопы (164, 126); 2) крайне малая сумма ускореній второй стопы (4, 13); 3) одинаковое количество малыхъ острыхъ угловъ (2, 2); 4) крайне большая по сравненію съ другими поэтами сумма большихъ корзинъ (ритмическая фигура, построенная на четырехъ строкахъ такъ, что если двѣ среднія строки носятъ ускоренія на первой стопѣ, то двѣ крайнія — на третьей, и обратно),—эти суммы равны 26 и 19; 5) крайне малая сумма фигуръ, построенныхъ на ускореніяхъ второй и третьей (или первой) стопы: 3, 6; наконецъ: 6) одинаковое количество опрокинутыхъ крышъ. Всѣ эти рубрики заставляютъ насъ видѣть преувеличенное стремленіе утрировать переворотъ въ ритмѣ, начало которому положилъ Батюшковъ и

*) Этихъ таблицъ у меня слишкомъ много. Типографское воспроизведеніе ихъ сопряжено съ большими затрудненіями.

Жуковскій, а завершеніе котораго—въ Пушкинѣ. Оба названныхъ поэта ритмически не совпадаютъ съ Пушкинымъ только крайнимъ преувеличеніемъ или преуменьшеніемъ суммъ его ритмическихъ элементовъ. Но въ предѣлахъ ихъ индивидуальнаго совпаденія въ утрированіи Пушкинской нормы они разнятся: 1) тѣмъ, что Баратынскій въ лирикѣ своей намѣчаетъ абсолютный минимумъ въ пользованіи пэана второго (4), абсолютный максимумъ въ пользованія большой корзиной (26); у него же минимумъ суммы фигуръ, построенныхъ на 1, 2—(3, 1)*); эта сумма равна 3; ей слѣдуетъ гр. Ал. Толстой. Индивидуальность Языкова сказывается: 1) въ обсолютномъ максимумѣ ускореній третьей стопы (пэанъ четвертый во второй половинѣ строки) — 388, а также первой + третьей (два пэана четвертыхъ); 2) въ большомъ количествѣ параллелограмовъ (фигура изъ трехъ строкъ, построенная такъ: первая строка съ пиррихіемъ на третьей стопѣ, вторая строка съ двумя пэанами четвертыми, третья строка съ пиррихіемъ на первой стопѣ; или обратно); ихъ сумма—11; 3) наконецъ, отношеніе суммы фигуръ къ количеству полуудареній (ускореній) у Языкова индивидуально—$2^1/_3$. Вотъ въ чемъ индивидуальная разница обоихъ поэтовъ.

Кромѣ того: Баратынскій совпадаетъ съ Батюшковымъ въ четырехъ рубрикахъ; между тѣмъ Языковъ лишь въ одной. Но съ Батюшковымъ совпадаетъ и Пушкинъ. Могло бы казаться, что небольшое вліяніе ритма Батюшкова на ритмъ Языкова объясняется нѣкоторымъ вліяніемъ Батюшкова на Пушкина.

Въ томъ то и дѣло, что нѣтъ: Пушкинъ совпадаетъ съ Батюшковымъ: 1) въ суммѣ пэановъ вторыхъ, 2) въ суммѣ малыхъ угловъ, 3) въ суммѣ фигуръ 2—(3, 1), 4) въ суммѣ косыхъ угловъ.

Баратынскій совпадаетъ съ Батюшковымъ: 1) отсутствіемъ у обоихъ малыхъ корзинъ (отличается отъ большой тѣмъ, что если двѣ среднія строки носятъ пэанъ второй, то двѣ крайнія — четвертый; и обратно), 2) отсутствіемъ прямыхъ крышъ, 3) суммой опро-

*) Эти числа обозначаютъ порядокъ стопъ въ строкѣ.

кинутыхъ крышъ, 3) суммой фигуръ, построенныхъ на ускореніяхъ всѣхъ трехъ стопъ.

Ни въ одной изъ этихъ рубрикъ Пушкинъ не совпадаетъ съ Баратынскимъ; это прямое (хотя и очень незначительное) вліяніе на ритмъ Баратынскаго ритма Батюшкова индивидуализируетъ ритмъ Баратынскаго; у Языкова никакого вліянія на Батюшкова не оказывается (ни прямого, ни черезъ Пушкина).

Вовсе неинтересно совпаденіе Баратынскаго (въ 4-хъ рубрикахъ) и Языкова (въ 3-хъ рубрикахъ) съ Державинымъ, потому что какъ разъ въ этихъ же рубрикахъ совпадаетъ съ Державинымъ и Пушкинъ; Державинъ тутъ не вліяетъ самъ по себѣ, а лишь постольку, поскольку отражается въ Пушкинѣ. И вовсе никакого вліянія не оказываетъ на обоихъ поэтовъ Жуковскій, столь часто совпадающій съ Пушкинымъ (въ 9-ти рубрикахъ), но именно тамъ, гдѣ Пушкинъ приближается къ Жуковскому въ строеніи ямбическихъ ускореній, тамъ отдаляются отъ Пушкина анализируемые поэты.

Итакъ:

Ритмическая морфологія ямбическаго диметра у Языкова и Баратынскаго, будучи весьма родственной, всецѣло уже содержится въ Пушкинѣ. Отличіе этой морфологіи—въ повышеніи или пониженіи Пушкинской нормы, но всегда въ направленіи, удаляющемъ эту норму отъ Державина и Жуковскаго. У Баратынскаго сохраняется отчасти допушкинскій ритмъ въ небольшомъ совпаденіи съ Батюшковымъ. У Языкова—нѣтъ вліянія и Батюшкова.

Языковъ—весь утрировка стремленій поэтовъ начала XIX столѣтія освободиться отъ медленности темповъ у поэтовъ XVIII столѣтія; въ этомъ безсознательномъ стремленіи, быть можетъ, коренится нѣкоторая монотонность его ямба; Баратынскій въ этомъ отношеніи болѣе почвененъ; онъ больше сохраняетъ традицію.

Лермонтовъ.

	Лермонтовъ.	Пушкинъ.	Жуковскій.	Баратын.	Державинъ.	Батюшковъ.
* Отношеніе суммъ фигуръ къ суммамъ ускореній	2	2	„	2	„	„
* Сумма ускореній	479	486	„	„	„	„
* Ускореніе первой стопы	101	110	90	„	„	„
* „ второй „	47	„	52	„	„	„
„ третьей „	321	325	„	„	„	313
„ первой + третьей	58	60	„	62	„	„
„ второй + третьей	1	„	„	0	„	„
* Точки	33	„	„	28	„	„
* Длина мелодій отъ 6 до 10	12	„	13	„	13	„
* Сумма мелодій отъ 6	18	22	„	17	„	„
Вертикальная симметрія	23	„	28	„	„	„
Горизонтальная симметрія	68	76	„	„	„	„
* Малый остр. уголъ	21	„	17	„	„	„
Малая корзина	3	2	2	„	„	„
* Сумма фигуръ 2—(3,1)	30	„	23	„	„	„
* Бол. остр. уголъ	28	„	„	„	„	„
* Большая корзина	6	6	„	„	„	„
* Квадратъ	10	8	„	„	„	„
* Прямоугольникъ	54	„	57	„	„	„
Прям., слож. основаніемъ	8	„	10	„	„	„
Прямоуг., слож. вершиной	7	5	„	„	„	„
Параллелограмъ	2	2	„	„	„	„
Квадр. + прямоуг.	7	10	„	„	„	„
* Сумма фиг. 1—3	144	„	136	„	„	„
Прямая крыша	8	„	8	„	„	„
Опрокинутая крыша	4	„	„	„	„	„
* Сумма крышъ	12	„	„	„	12	„
Косой уголъ	13	14	„	„	14	„
Сумма фигуръ 1—2—3	58	57	„	„	„	„
Сумма всѣхъ фигуръ	232	234	„	„	„	„

У Лермонтова совпаденіе съ Пушкинымъ въ 16 рубрикахъ (изъ нихъ въ 6 основныхъ); совпаденіе съ Жуковскимъ въ 11 рубрикахъ (изъ нихъ въ 5 основныхъ); вліяніе Пушкина и Жуковскаго является доминирующимъ; Жуковскій кромѣ того въ 8 рубрикахъ, не совпадающихъ съ Пушкинымъ прямо, а не черезъ посредство Пушкина ритмически вліяетъ на Лермонтова въ количествѣ употребленія пэановъ вторыхъ, въ длиннотѣ ритмическихъ мелодій (6 до 10), въ употребленіи

малыхъ угловъ, прямоугольниковъ и въ суммахъ фигуръ, постро енныхъ на ускореніяхъ типа 2—(3,1), 1—3. Во всѣхъ этихъ рубрикахъ Жуковскій какъ бы отклоняетъ Лермонтова отъ Пушкина; въ ускореніи же первой стопы всѣ три поэта близки другъ къ другу. Пушкинъ вліяетъ на Лермонтова въ построеніи квадратовъ, въ общей суммѣ мелодій, въ построеніи косыхъ угловъ, въ отношеніи суммъ фигуръ къ суммамъ ускореній, въ суммахъ ускореній и т. д.

Лермонтовскій ритмъ ямбическаго диметра соединяетъ какъ ритмъ Жуковскаго (тамъ, гдѣ Жуковскій не совпадаетъ съ Пушкинымъ), такъ и ритмъ Пушкина. Кромѣ того Лермонтовъ совпадаетъ съ Баратынскимъ въ 5 рубрикахъ (въ трехъ изъ нихъ черезъ Пушкина), а въ двухъ непосредственно; собственно говоря, только въ количествѣ точекъ Лермонтовъ соприкасается съ Баратынскимъ; его вліяніе ничтожно, какъ невелико вліяніе Языкова (1 рубрика) и Державина.

Отъ Языкова и Баратынскаго, этихъ ритмиковъ Пушкинской школы, Лермонтова отдѣляетъ опредѣленная ритмическая индивидуальность и соприкосновеніе съ Жуковскимъ. Лермонтова нельзя назвать Пушкиніанцемъ въ ритмѣ; скорѣе ритмъ Лермонтова (независимо отъ богатства или бѣдности) есть его собственный ритмъ, ибо два вліянія, взаимно уравновѣшивающихъ другъ друга, соединяются въ немъ въ новое единство.

Тютчевъ.

	Тютчевъ.	Пушкинъ.	Жуковскій.	Языковъ.	Баратын.	Лермон.	Державинъ.
* Сумма ускореній.	519	"	"	527	"	"	"
* Ускореніе первой стопы.	115	110	"	126	"	"	"
* " второй "	62	"	52	"	"	"	"
" третьей "	342	341	"	"	"	"	"
" первой + третья	76	"	"	85	"	"	"
" первой + вторая	2	"	2	2	"	"	"
* Точки	22	"	"	"	"	"	"
* Сумма мелодій 6—10	**28**	"	"	(24)	"	"	"
* Сумма мел. отъ 6 и д. . . .	**31**	"	"	(29)	"	"	"

	Тютчевъ.	Пушкинъ.	Жуковскій.	Языковъ.	Баратын.	Лермон.	Державинъ.
Вертик. сим.	22	"	"	"	"	23	"
Горизонт. сим.	**85**	76	"	81	"	"	"
* Малый остр. уголъ	17	"	17	"	"	21	"
Малая корзина	4	"	"	"	"	"	"
* Сумма фиг. 2—(3,1)	**37**	"	"	"	"	"	"
* Большой остр. уголъ	**48**	"	"	"	47	"	"
* Большая корзина	8	"	9	"	"	"	"
* Квадратъ	7	8	"	"	6	"	"
* Прямоугольники	76	80	"	"	76	"	"
" слож. основаніями	14	"	"	"	14	"	"
" " вершинами	5	5	"	5	"	"	"
Параллелограмъ	5	"	5	"	6	"	"
Квадр. + прямоуг.	10	10	"	"	9	"	"
Сумма фигуръ 1—3	200	"	"	214	"	"	"
Прямая крыша	8	"	8	"	"	8	"
Обратная крыша	5	"	"	"	"	4	"
* Сумма крышъ	13	"	"	"	"	12	14
Косой уголъ	16	14	18	"	"	"	14
* Сумма фигуръ 1—2—3	78	"	"	"	"	"	68
Сумма всѣхъ фигуръ	**315**	"	"	"	"	"	"
* Отношеніе суммъ фигуръ къ суммамъ ускор.	1⅓	"	"	"	"	"	"

Морфологія ритма Тютчева разлагается слѣдующимъ образомъ:

У Тютчева совпаденіе съ Пушкинымъ въ 8 рубрикахъ (въ трехъ основныхъ).

У Тютчева совпаденіе съ Жуковскимъ въ 7 (въ трехъ основныхъ).

У Тютчева совпаденіе съ Языковымъ въ 9 (въ четырехъ основныхъ).

У Тютчева совпаденіе съ Баратынскимъ въ 6 (въ трехъ основныхъ).

У Тютчева совпаденіе съ Лермонтовымъ въ 5 (въ двухъ основныхъ).

У Тютчева совпаденіе съ Державинымъ въ 3 (въ двухъ основныхъ).

Итакъ, въ пятнадцати рубрикахъ ритмъ Тютчева безусловно ни съ кѣмъ не сходится въ четырехъ основныхъ рубрикахъ.

Въ семи рубрикахъ, обозначенныхъ жирнымъ шрифтомъ, Тютчевъ вноситъ нѣчто совершенно новое въ русскій четырехстопный ямбъ: 1) сумма мелодій отъ 6 до 10 строкъ у него наивысшая; 2) сумма всѣхъ ритмическихъ мелодій болѣе шести строкъ у него превышаетъ иныхъ поэтовъ; это значитъ: Тютчевъ позволяетъ себѣ играть ускореніями на протяженіи большаго количества строкъ, нежели поэты до него; 3) Тютчевъ болѣе, чѣмъ кто-либо, пользуется горизонтально-симметрическими фигурами (углами и прочее); 4) сумма фигуръ, построенныхъ на ускореніяхъ средней и крайнихъ стопъ, наивысшая; 5) у Тютчева абсолютный максимумъ большихъ острыхъ угловъ (до него и послѣ него такой суммы мнѣ не приходилось встрѣчать ни у кого изъ поэтовъ); 6) у Тютчева абсолютный максимумъ общей суммы ритмическихъ фигуръ съ ямбическомъ диметрѣ среди всѣхъ русскихъ лириковъ; 7) отношеніе суммы полуудареній къ суммѣ фигуръ у него наименьшее среди всѣхъ русскихъ лириковъ; это значитъ: минимальное количество полуудареній у него уже строитъ ритмическую фигуру.

У Тютчева нѣтъ опредѣленно выраженнаго сходства съ опредѣленнымъ поэтомъ и есть съ группой (съ Пушкинымъ, Жуковскимъ, Языковымъ, Лермонтовымъ, Баратынскимъ, Державинымъ).

Съ Державинымъ его роднитъ количество фигуръ, построенныхъ на ускореніи всѣхъ трехъ стопъ (это очень важная рубрика) и сумма всѣхъ крышъ; въ этомъ стремленіи вернуться къ Державину одна изъ характерныхъ чертъ Тютчева; съ Жуковскимъ его роднитъ обиліе пэановъ вторыхъ, количество малыхъ острыхъ угловъ (и съ Лермонтовымъ), количество большихъ корзинъ, параллелограмовъ (и съ Баратынскимъ), количество прямыхъ крышъ и косыхъ угловъ. Въ этихъ рубрикахъ Жуковскій вліяетъ прямо, а не черезъ посредство болѣе близ-

кихъ поэтовъ. Съ Пушкинымъ Тютчева соединяютъ суммы ускореній первой и третьей стопъ, квадраты и прямоугольники. Съ Языковымъ его роднитъ быстрота темповъ; вездѣ, гдѣ Языковъ увеличиваетъ количество пэановъ четвертыхъ, Тютчевъ или идетъ рядомъ съ нимъ, или даже превосходитъ его; но малое количество пэановъ вторыхъ и фигуръ, построенныхъ на этихъ ходахъ, придающее ритму Языкова нѣкоторое однообразіе (однообразіе темпа allegro), Тютчевъ разнообразитъ большимъ количествомъ пэановъ вторыхъ (контрастируя allegro своими величавыми andante); тутъ Языковъ и Баратынскій (максимумъ allegro) преломляются въ Тютчевѣ Жуковскимъ и Державинымъ (andante); получается рядъ ритмическихъ контрастовъ; и эти контрасты умѣряются гармоніей Пушкинскаго вліянія; очень малое сходство Баратынскаго сказывается въ обильномъ употребленіи острыхъ угловъ. Съ Лермонтовымъ Тютчевъ сближается въ вертикальной симметріи и въ опрокинутыхъ крышахъ.

Эти многообразные ритмы, не подчиняя ритмъ Тютчева никому изъ поэтовъ, до него бывшихъ, скрещиваются въ богатство и совершенство. Ритмъ Тютчева въ четырехстопномъ ямбѣ представляетъ собою синтезъ лучшихъ русскихъ поэтовъ.

Ритмъ Тютчева наиболѣе здѣсь богатъ.

III.

Въ Тютчевѣ — все многообразіе ритма ямбическаго диметра. Онъ—вершина ритмическаго развитія русскихъ лириковъ.

У группы поэтовъ, частью прилегающихъ къ нему, частью выступающихъ вслѣдъ за нимъ, мы замѣчаемъ за небольшими исключеніями паденіе ритмическаго многообразія.

Эти поэты—Бенедиктовъ, Павлова, Фетъ, Полонскій, Майковъ, Мей, Некрасовъ и Алексѣй Толстой.

Разсмотримъ же морфологію ихъ ритмовъ.

Прежде всего Бенедиктовъ.

* Сумма ускореній 447 (между Жуковскимъ и Лермонтовымъ).

* Сумма ускореній первой стопы 59 (Озеровъ).

* „ „ второй 24 (между Пушкинымъ и Языковымъ).

Сумма ускореній третьей 343 (Пушкинъ 342, Тютчевъ 341).

Сумма ускореній первой и третьей 30 (Державинъ 26, Озеровъ 26).

Сумма ускореній второй и третьей 0 (Лермонтовъ 0).

* Точки 47 (Пушкинъ 42).

* Мелодій (6—10) 12 (Жуковскій 13, Батюшковъ 10).

* Всего мелодій 17 (Лермонтовъ 18, Жуковскій 15).

Верт. сим. 3 (Капнистъ 2, Дмитріевъ 3, Ломоносовъ 2).

Гориз. симметріи. 28 (Батюшковъ 17).

Малый остр. уголъ 4 (Языковъ 2, Баратынскій 2).

Малая корзина 0 (Батюшковъ 0).

* Сумма фигуръ 2—(1,3) 4 (Баратынскій 3).

* Большой остр. уголъ 8 (Капнистъ 6, Озеровъ 6).

* Большая корзина 4 (поэты XVIII вѣка 1 или 0; между прочимъ, Капнистъ, Дмитріевъ, Озеровъ).

* Квадратъ 2 (Нелединскій-Мелецкій 2).

* Прямоугольникъ 28 (Озеровъ 22).

„ слож. основаніемъ 5 (Озеровъ 6).

„ „ вершиной 1 (поэты XVIII вѣка 0; и съ ними Дмитріевъ, Озеровъ, Капнистъ).

Параллелограмъ 1 (Богдановичъ 2).

Прямоуг.+квадратъ 1 (Озеровъ 2, Державинъ 1).

* Сумма фигуръ „1—3“ 56 (Озеровъ 40)

Крыша 0 (Баратынскій 0, Капнистъ 0).

Опр. крыша 1 (Баратынскій 0, Озеровъ 0, Богдановичъ 0, Нелединскій 0, Языковъ 1).

* Сумма крышъ 1 (Капнистъ 0, Баратынскій 0).

Косой уголъ 3 (Баратынскій 3, Батюшковъ 4, Капнистъ 4).

* Сумма фигуръ „1—2—3“ 12 (Батюшковъ 13).

Сумма всѣхъ фигуръ 72 (Батюшковъ 36, Капнистъ 114).

Отношеніе суммы ускореній къ суммѣ фигуръ $6^1/_4$ (Батюшковъ 10).

Ритмъ Бенедиктова замѣчателенъ; послѣ стремительностей ритмическихъ allegro Пушкинской школы, послѣ игры контрастовъ на allegro и andante у Тютчева, откуда это подавляющее обиліе совпаденій рубрикъ Бенедиктова съ поэтами допушкинской эпохи? 11 совпаденій въ рубрикахъ съ поэтами Пушкинской школы и 19 совпаденій съ поэтами допушкинской эпохи; при чемъ 17 разъ совпадающая рубрика принадлежитъ этимъ поэтамъ всецѣло. Если принять во вниманіе, что начиная съ Жуковскаго русскій ямбъ стремится къ болѣе легкимъ и свободнымъ ритмамъ, а нѣсколько нарушенное равновѣсіе между andante XVIII столѣтія и allegro XIX-го возстановлено Тютчевымъ, то такое возвращеніе къ дореформенному ритму у Бенедиктова должно было отозваться какъ своего рода аритмичность; но и въ красотѣ ритма допушкинской школы (въ обиліи пэана второго) Бенедиктовъ не слѣдуетъ этой школѣ, приближаясь отъ Пушкина къ Языкову. Онъ совпадаетъ съ Языковымъ и Баратынскимъ не въ богатыхъ для этихъ поэтовъ рубрикахъ, а въ бѣдныхъ.

Суммы совпадающихъ фигуръ съ Языковымъ.

Бенедиктовъ.	Языковъ.
24	13
4	2
0	1

Суммы совпадающихъ фигуръ съ Баратынскимъ.

Баратынскій.	Бенедиктовъ.
2	4
3	4
0	0
0	1
0	0
1	0
3	3

Итого семь совпаденій съ Баратынскимъ въ отсутствіи фигуръ; три совпаденія съ Языковымъ въ отсутствіи фигуръ.

Тоже съ поэтами допушкинской школы.

Бенедиктовъ.	Поэты допушкинской школы.
3	2, 3, 2.
0	0.
8	6, 6.
4	„1 или 0" у всѣхъ.
2	2.
28 (прямоугольниковъ)	22.
5	6.
1	„1 или 0".
1	2, 1.
0	0.
1	0, 0, 0.
3	3, 4, 4.

Опять-таки допушкинскую школу, какъ и Пушкинскую (Баратынскій, Языковъ) соединяетъ съ Бенедиктовымъ только ритмическая бѣдность.

Бенедиктовъ соединяетъ бѣдность и недостатки ритма у поэтовъ самыхъ противоположныхъ категорій. Бенедиктовъ—эпигонъ, эклектикъ ритмическихъ недостатковъ; тогда какъ въ Тютчевѣ синтезъ обѣихъ школъ въ ихъ положительныхъ сторонахъ.

Бенедиктовъ антиподъ Тютчева въ ритмѣ ямбическаго диметра.

Неудивительно, что въ восьми рубрикахъ онъ совпадаетъ... съ Озеровымъ!

И лишь въ суммѣ ускореній третьей стопы (очень значительной, но мало вліяющей на ритмъ сравнительно съ ускореніями первой и второй стопъ) онъ превышаетъ Пушкина на одно ускореніе (во взятой порціи строкъ). Далѣе онъ близокъ къ Пушкину въ количествѣ ускоренныхъ строкъ, отдѣленныхъ отъ мелодіи двумя митрическими строками (47, 42); но это скорѣй недостатокъ Пушкина, нежели достоинство.

Таковъ этотъ эпигонъ ритмовъ Державина, Пушкина, Тютчева и другихъ.

Каролина Павлова.

Сумма ускореній 450 (Бенедиктовъ 447).

Ускоренія первой стопы 107 (Пушкинъ 110, Лермонтовъ 101, Тютчевъ 115).

Ускоренія второй стопы 72 (Тютчевъ 62).

Ускоренія третьей стопы 271 (Жуковскій 280).

Первой и третьей 44 (Жуковскій 44).

Второй и третьей 3 (Языковъ 2).

Точки 36 (Лермонтовъ 33).

Сумма мелодій отъ 6 до 10 строкъ 19 (Баратынскій 17).

Сумма мелодій отъ 6 и болѣе строкъ 21 (Пушкинъ 23, Баратынскій 22).

Вертикальная симметрія 19 (Тютчевъ 22).

Горизонтальная сим. 86 (Языковъ 81).

Малый остр. уголъ 19 (Жуковскій 17).

Малая корзина 1 (Языковъ 1).

Бол. остр. уголъ 10 (Бенедиктовъ 8).

Большая корзина 4 (Бенедиктовъ 4).

Квадратъ 6 (Тютчевъ 7).

Прямоугольникъ 38 (Жуковскій 57, Бенедиктовъ 28).

Прямоуг., сложен. основ. 4 (Державинъ 5).

" вершинами 1 (Бенедиктовъ 1).

Параллелограмъ 1 (Бенедиктовъ 1).

Квадр.+прямоуг. 3 (Жуковскій 4).

Сумма фигуръ (1—3) 83 (ни съ кѣмъ не сходится).

Ускоренія на 1-ой и 2-ой стопѣ 1 (ни съ кѣмъ не сходится).

И такъ далѣе *).

Павлова совпадаетъ въ ритмѣ съ Державинымъ въ 8 рубрикахъ, съ Тютчевымъ въ 9, съ Лермонтовымъ въ 6, съ Бенедиктовымъ въ 6.

*) Я не привожу слѣдующихъ таблицъ, чтобы не утомлять читателя. Кромѣ того я не включалъ въ совпадающія рубрики Павловой всѣхъ поэтовъ, а лишь ближележащихъ по эпохѣ.

Вотъ суммы ея фигуръ съ этими поэтами:

Павлова.	Державинъ.	Павлова.	Тютчевъ.	Павлова.	Лермонтовъ.	Павлова.	Бенедиктовъ.
450	448	107	115	9	8	450	447 *)
271	263	72	62	13	12	10	8
21	23	19	22	10	13	4	4
13	14	6	7	107	101	38	28
10	14	9	8	36	33	1	1
66	68	13	13	10	6	4	5
193	154	19	17				
2⅔	3	44	37				
		4	4				

Сравнивая эти суммы, мы видимъ, что Павлова сходится съ поэтами въ суммахъ, выражающихъ извѣстное количество ритмическихъ ходовъ и фигуръ, а не въ нуляхъ и единицахъ, какъ Бенедиктовъ.

Перекрестное вліяніе многихъ ритмовъ создаетъ необыкновенное изящество ритма этой крупной (къ сожалѣнію—забытой) поэтессы.

Кромѣ указанныхъ главныхъ вліяній у Павловой обнаруживается большая близость съ нѣкоторыми ея современниками; близость съ Полонскимъ въ 9-ти рубрикахъ, съ Некрасовымъ—въ 8. Нѣсколько менѣе ритмическое вліяніе на нее Языкова (4), мало вліянія Баратынскаго (3), Пушкина (3), Жуковскаго (4).

Если принять во вниманіе, что Пушкинъ вліялъ на Тютчева въ восьми рубрикахъ, а на Павлову только въ трехъ, то станетъ ясно, что Тютчевское вліяніе (въ 9 рубрикахъ) есть прямое вліяніе, такъ какъ и Жуковскій, вліявшій на Тютчева въ 7 рубрикахъ, вліяетъ на Павлову только въ 4.

Другое вліяніе есть вліяніе на Павлову Державина — и опять-таки прямое: Державинъ вліялъ на Тютчева лишь въ трехъ рубрикахъ, а на Павлову въ восьми.

*) Сумма всѣхъ ускореній.

Ритмъ Каролины Павловой представляетъ своеобразное соединеніе ритмовъ Державина и Тютчева, нѣсколько осложненное вреднымъ вліяніемъ ритмически бездарнаго Бенедиктова.

Все же ритмъ ея ямба одинъ изъ интереснѣйшихъ ритмовъ, съ которыми мнѣ вообще приходилось встрѣчаться.

Теперь перехожу къ группѣ поэтовъ, объединенныхъ эпохой, но вовсе не совпадающихъ другъ съ другомъ ни во взглядахъ на искусство, ни въ манерѣ письма. Поэты эти—Мей, Фетъ, Майковъ, Полонскій, Алексѣй Толстой, Некрасовъ.

Любопытнѣе всего, что изъ названной группы послѣ-пушкинской школы въ ритмѣ четыре поэта связаны какой-то роковой близостью; ямбическій диметръ Мея и Фета опять-таки близокъ другъ къ другу, значительно отступая отъ ритмической морфологіи Майкова, Полонскаго, Некрасова и Ал. Толстого. Что же сближаетъ отвлеченный ритмъ ямбическаго диметра этихъ поэтовъ? Но прежде всего вотъ ихъ совпаденія или сближенія другъ съ другомъ въ суммахъ статистическихъ рубрикъ:

Полонскій	совпадаетъ	съ Майковымъ	въ 12 рубрикахъ.
„	„	съ Ал. Толстымъ	въ 11.
„	„	съ Некрасовымъ	въ 11.
Майковъ	совпадаетъ	съ Полонскимъ	въ 12.
„	„	съ Ал. Толстымъ	въ 12.
„	„	съ Некрасовымъ	въ 5.
Ал. Толстой	совпадаетъ	съ Майковымъ	въ 12.
„	„	съ Полонскимъ	въ 11.
„	„	съ Некрасовымъ	въ 10.

Изъ этой таблицы видно, что безусловно близки по ритму другъ къ другу Майковъ, Полонскій и Алексѣй Толстой; Некрасовъ, будучи родственenъ двумъ послѣднимъ, сравнительно далекъ только Майкову.

Если теперь мы примемъ во вниманіе, что Некрасовъ совпадаетъ съ Пушкинымъ въ 7 рубрикахъ (въ трехъ непосредственно), съ Лермонтовымъ въ 8 рубрикахъ, а Майковъ

совпадаетъ съ Пушкинымъ только въ 3-хъ ритмическихъ рубрикахъ, съ Лермонтовымъ только въ 3-хъ, кромѣ того, если принять во вниманіе, что съ Бенедиктовымъ Майковъ совпадаетъ въ 9-ти рубрикахъ, а Некрасовъ только въ 3-хъ — то станетъ понятно, почему ритмъ Некрасова сравнительно отличенъ отъ Майкова. Раздѣляетъ его съ этимъ поэтомъ меньшее эпигонство, ибо ритмическое родство съ Бенедиктовымъ есть ущербъ для поэта. Совпаденіе Майкова и Некрасова въ 5 рубрикахъ можно объяснить, во-первыхъ, тѣмъ, что Некрасовъ совпадаетъ съ Жуковскимъ въ 6 рубрикахъ (въ двухъ непосредственно), а Майковъ въ 9 (въ 6-ти непосредственно), и далѣе оба поэта приблизительно одинакое число разъ совпадаютъ въ ритмѣ съ Баратынскимъ (5, 6). Итого, приблизительно въ десяти ритмическихъ рубрикахъ слѣдуютъ они одинаковымъ поэтамъ; неудивительно совпаденіе ихъ другъ съ другомъ (при всемъ различіи ритмовъ) въ пяти статистическихъ графахъ; но если сравнивать Некрасова и Майкова по ихъ морфологическому сходству ритмовъ съ ритмомъ Тютчева (maximum ритма), то очень характерному для Майкова отсутствію совпаденій съ Тютчевымъ у Некрасова противопоставлено совпаденіе съ Тютчевымъ въ 5-ти рубрикахъ.

Всѣ эти данныя заставляютъ насъ выдѣлить ритмъ Некрасова, какъ заслуживающій несравненно большого вниманія, нежели ритмъ Майкова.

Но почему же, противополагаясь Майкову, Некрасовъ такъ близокъ съ Алексѣемъ Толстымъ (10 совпаденій) и съ Полонскимъ (11 совпаденій)?

Съ Алексѣемъ Толстымъ у Некрасова близость черезъ совпаденіе ихъ въ морфологическихъ особенностяхъ ритма ямбическаго диметра съ одинаковыми поэтами предшествовавшей эпохи: съ Лермонтовымъ (у Ал. Толстого 7, у Некрасова 8), съ Баратынскимъ (у Ал. Толстого 8, у Некрасова 6), съ Жуковскимъ (у Ал. Толстого 8, у Некрасова 6). Почему же въ такомъ случаѣ Алексѣй Толстой совпадаетъ и съ Майковымъ? Это объясняется тѣмъ, что Ал. Толстой, въ положительныхъ чертахъ своего ямбическаго строенія, совпадая съ поэтами большого напряженія ритма, въ отрицательныхъ своихъ сторонахъ чудовищно близокъ къ эпигонству Бенедик-

това, что роднитъ его ритмъ во многихъ рубрикахъ съ Майковымъ; у Майкова совпаденіе съ Бенедиктовымъ въ 9 рубрикахъ; у Алексѣя Толстого — въ 10. Кромѣ того, Майкова соединяетъ съ Толстымъ одинаковая удаленность отъ Пушкинскаго ритма (у обоихъ совпаденіе въ двухъ статистическихъ рубрикахъ). Неужели оба поэта такъ далеки отъ Пушкина? Не противорѣчитъ ли это нашему заявленію (см. „Опытъ характеристики русскаго четырехстопнаго ямба“), что Пушкинъ далъ нормы ритма для всей послѣдующей эпохи. Нѣтъ, нисколько: Пушкинскій ритмъ вошелъ въ плоть и кровь послѣдующей эпохи; возврата (кромѣ Бенедиктова) къ недостаткамъ поэтовъ XVIII столѣтія нѣтъ, но въ то время какъ лучшіе русскіе лирики (Тютчевъ, Фетъ, Пушкинская школа) приближались къ ритму Пушкинскаго стиха въ деталяхъ, слѣдовали ему, видоизмѣняя ритмъ, въ отдѣльныхъ ритмическихъ фигурахъ, поэты вродѣ Бенедиктова, или даже Толстого и Майкова придерживались нормъ Пушкинскаго ритма лишь въ общихъ чертахъ, какъ-то: въ количествѣ ускореній, въ паденіи ихъ по стопамъ; часто это слѣдованіе Пушкину въ общихъ чертахъ (не въ построеніи фигуръ, не въ комбинаціи ритмическихъ строкъ, а лишь въ суммѣ ихъ) вырождалось въ благополучную гладкость, въ относительную легкость и прилизанность стиха; эта прилизанность стиха преподносилась намъ, какъ Пушкинская традиція; теперь, анализируя детали ритма, мы видимъ, что пушкиноподобный стихъ Майкова и Толстого на самомъ дѣлѣ далекъ отъ подлиннаго богатства Пушкинскаго ритма; Пушкинская норма въ поэтахъ этого періода уже есть общее мѣсто (не то у Фета, Тютчева и Пушкинской школы).

Что же роднитъ Некрасова съ Полонскимъ? Ихъ роднитъ: 1) большее или меньшее совпаденіе съ Лермонтовымъ (въ пяти и восьми рубрикахъ), 2) меньшая близость Полонскаго къ Бенедиктову, сравнительно съ Толстымъ и Майковымъ (6,3), 3) соприкосновеніе въ ритмѣ черезъ Жуковскаго (12,6), 4) совпаденіе обоихъ въ шести рубрикахъ съ Меемъ.

Такимъ образомъ мы уже видимъ нѣкоторую связь ритма Некрасова съ Полонскимъ и съ Ал. Толстымъ; далѣе, мы видимъ связь Майкова и Ал. Толстого.

Что же роднитъ Полонскаго съ Майковымъ и съ Ал. Толстымъ?

Это взаимное сходство трехъ поэтовъ простирается на одинаковое касаніе къ Жуковскому (Майковъ совпадаетъ съ Жуковскимъ въ 9 рубрикахъ, Полонскій въ 12, Алексѣй Толстой въ 8); прямое вліянія Жуковскаго сказывается у этихъ поэтовъ въ слѣдующихъ суммахъ рубрикъ: 7 (Полонскій), 6 (Майковъ), 5 (Толстой); далѣе это взаимное сходство простирается на удаленіе всѣхъ трехъ отъ плѣнительныхъ подробностей Пушкинскаго ритма при сохраненіи внѣшности его (у Ал. Толстого и Майкова), Пушкинской гладкости стиха: Полонскій совпадаетъ съ Пушкинымъ въ трехъ рубрикахъ, Майковъ и Толстой лишь въ двухъ; эти рубрики непрямо вліяютъ, а посредственно: черезъ другихъ поэтовъ.

Кромѣ того.

Майкова роднитъ съ Полонскимъ одинаковое тяготѣніе къ совпаденію ритма съ поэтами до Жуковскаго и Батюшкова: Майковъ совпадаетъ съ Озеровымъ въ 7 рубрикахъ, съ Нелединскимъ-Мелецкимъ въ 6 (и даже болѣе); Полонскій совпадаетъ съ Нелединскимъ въ 5 рубрикахъ, съ Державинымъ, Дмитріевымъ, Озеровымъ въ четырехъ; конечно, это вліяніе идетъ черезъ общность съ Бенедиктовымъ въ бóльшей степени у Майкова (который совпадаетъ съ Бенедиктовымъ въ 9 рубрикахъ), нежели у Полонскаго (общность съ Бенедиктовымъ въ 6 рубрикахъ).

Кромѣ того.

Майковъ совпадаетъ съ Батюшковымъ въ 8 рубрикахъ, а Полонскій лишь въ 2-хъ: тутъ сказывается индивидуальное различіе ритмовъ у этихъ сходныхъ поэтовъ. Другое индивидуальное ихъ отличіе другъ отъ друга сказывается въ нѣсколько бóльшемъ ритмическомъ совпаденіи Полонскаго съ Лермонтовымъ, нежели у Майкова.

Въ этомъ, хотя и небольшомъ, вліяніи Лермонтова—приближеніе Полонскаго къ Ал. Толстому.

Вотъ ихъ таблица:

	Полонскій.	Майковъ.	А. Толстой.	Некрасовъ.
Сумма ускореній	**410**	**400**	**419**	**450**
Ускор. первой стопы	**96**	**77**	**81**	**83**
„ второй „	**43**	**24**	**13**	**42**
„ третьей „	**284**	**299**	323	347
„ первой и третьей стопы	**40**	**36**	**41**	**44**
„ второй и „ „	2	**0**	**0**	**0**
Точки	**44**	**52**	**29**	**32**
Вертикальная симметрія	**11**	**7**	**7**	**13**
Горизонтальная „	**53**	**38**	42	**61**
Сумма мелодій 6—10 строкъ	**16**	**13**	**14**	22
Сумма всѣхъ мелодій болѣе шести строкъ	**16**	**13**	**15**	22
Малый острый уголъ	**12**	**10**	3	16
Малая корзина	**1**	**0**	**0**	**1**
Сумма фигуръ 2—(3,1)	**17**	**13**	3	**23**
Большой острый уголъ	**18**	**11**	**14**	**18**
Большая корзина	**5**	2	**5**	**7**
Прямоугольникъ	45	**48**	**41**	**41**
Прям., сл. основаніями	**11**	**9**	9	**7**
„ сл. вершинами	**2**	**2**	**3**	0
Параллелограмъ	**2**	4	**2**	1
Квадратъ	**5**	3	**5**	**6**
Квадратъ+прям.	1	**5**	**4**	**7**
Сумма фигуръ 1—3	**107**	**92**	**98**	**99**
Крыша	**2**	**2**	**0**	**0**
Опрокин. крыша	**2**	**1**	0	**5**
Косой уголъ	**11**	8	2	**12**
Сумма фигуръ 1—2—3	**39**	19	3	**40**
Сумма всѣхъ фигуръ	**163**	**124**	**104**	**162**
Отношеніе суммы фигуръ къ суммамъ ускореній	**2½**	**3½**	**4**	**3**
Сумма крышъ	**4**	**3**	0	**5**

Въ этихъ таблицахъ жирнымъ шрифтомъ обозначены числа, въ которыхъ одинъ изъ четырехъ поэтовъ совпадаетъ съ другимъ. Въ сущности число совпаденій ихъ другъ съ другомъ больше, нежели я считаю; это происходитъ потому, что для бо́льшей строгости нѣкоторыя не столь явно выраженныя совпаденія я не принимаю во вниманіе.

Изъ этой таблицы видно, что у Полонскаго нѣтъ ни одной рубрики, въ которой онъ бы не совпалъ съ тѣмъ или

инымъ поэтомъ (изъ четырехъ современниковъ). Въ сущности съ Майковымъ совпадаетъ онъ 13 разъ, съ Толстымъ 12, съ Некрасовымъ 14. Въ трехъ рубрикахъ всѣ четыре поэта совпадаютъ другъ съ другомъ.

Вотъ эти рубрики:

Суммы ускореній первой стопы.	Суммы прямоугольниковъ.	Суммы ускор. пер. и тр. стопы.
96, 77, 81, 83.	45, 48, 41, 41.	40, 36, 41, 44.

Двѣ рубрики тутъ основныя.

Эти суммы таковы у поэтовъ Пушкинской школы (Пушкина, Языкова, Баратынскаго), Тютчева и Лермонтова:

Суммы ускореній первой стопы.	Суммы прямоугольниковъ.
110, 101, 126, 164, 115.	80, 54, 93, 76, 76.

Суммы ускореній первой и третьей стопы.
60, 58, 85, 62.

Совпаденіе Полонскаго, Майкова, Некрасова и Алексѣя Толстого въ этихъ рубрикахъ выражается въ общемъ пониженіи: 1) суммъ пэановъ четвертыхъ въ первой половинѣ строки ямбическаго диметра; 2) суммы строкъ съ двумя пэанами четвертыми (◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ —), 3) суммъ прямоугольниковъ (очень ритмичной фигуры, характеризующей Пушкинскую школу).

Въ этихъ рубрикахъ ритмъ всѣхъ четырехъ поэтовъ падаетъ согласно.

Вотъ суммы чиселъ совпадающихъ ритмическихъ рубрикъ у Полонскаго съ каждымъ изъ трехъ поэтовъ.

Полонскій.	Майковъ.
410	400
284	299
40	36
44	52
12	10
17	13
45	48
11	9
2	2
2	2
2	1
96	77
4	3

Полонскій.	Ал. Толстой.
410	419
40	41
16	14
16	15
5	5
45	41
11	9
2	2
5	5
107	98
96	81

Полонскій.	Некрасовъ.
96	83
43	42
40	44
11	13
53	61
1	1
18	18
45	41
5	6
107	99
11	12
39	40
163	162
$2^1/_2$	3
4	5

Мы видимъ тутъ поразительное совпаденіе съ Некрасовымъ; это совпаденіе скорѣй въ достоинствахъ ихъ ритмовъ. Полонскій и Некрасовъ ритмичнѣе Майкова и Ал. Толстого.

Вотъ таблицы совпаденій суммъ у Майкова съ Ал. Толстымъ и Некрасовымъ.

Майковъ.	Ал. Толстой.
400	419
77	81
24	13
36	41
0	0
7	7
38	42
13	14
13	15
0	0

Майковъ.	Ал. Толстой.
11	14
48	41
9	9
2	3
5	4
92	98
124	104
$3^1/_2$	4

Майковъ.	Некрасовъ.
77	83
36	44
0	0
7	13
48	41
5	7
92	99
$3^1/_2$	3

Съ Майковымъ Ал. Толстой сближается собственно въ 18 рубрикахъ; но считая строго—только въ 12-ти, какъ и съ Некрасовымъ, считая строго,—въ 5-ти.

Но все-же любопытно, что будучи въ ритмѣ сходны другъ съ другомъ, названные четыре поэта распадаются на двѣ ритмическихъ пары: Полонскій и Некрасовъ совпадаютъ или близки другъ къ другу въ 15-ти рубрикахъ; Толстой и Майковъ — въ 18-ти. Полонскій съ Толстымъ уже только въ 11-ти. Майковъ съ Некрасовымъ—только въ 8-ми.

Толстой.	Некрасовъ.
81	83
41	44
41	41
9	7
5	6
98	99
0	0
7	13
14	18
4	3

Разсматривая таблицу суммъ ритмическихъ фигуръ, мы видимъ, что всѣ числа всѣхъ поэтовъ набраны жирнымъ шрифтомъ: это значитъ—каждый изъ четырехъ поэтовъ связанъ съ каждымъ въ любой рубрикѣ.

Полонскій свободенъ отъ взаимнаго вліянія лишь въ двухъ рубрикахъ: въ суммѣ ускореній второй и третьей стопы, т.-е. въ ходѣ „◡—◡◡◡◡◡—“, да въ суммѣ фигуръ, представляющихъ сложеніе квадрата съ прямоугольникомъ; въ первомъ случаѣ онъ совпадаетъ съ Жуковскимъ, во второмъ съ Бенедиктовымъ.

Майковъ независимъ отъ названныхъ поэтовъ въ употребленіи большой корзины (приближаясь къ Батюшкову), параллелограма (приближаясь къ Баратынскому), квадрата (приближаясь къ Жуковскому) и суммы фигуръ 1-2-3 (приближаясь къ Баратынскому). Толстой независимъ отъ

современниковъ въ ходѣ „⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ —“ (приближаясь къ Лермонтову и Баратынскому), въ малыхъ острыхъ углахъ (Бенедиктовъ), въ отсутстіи крышъ и въ малой суммѣ фигуръ, построенныхъ на ускореніи всѣхъ трехъ стопъ (тутъ у него абсолютный минимумъ). Некрасовъ независимъ въ ритмѣ отъ Толстого, Майкова, Полонскаго въ ходѣ „⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ —“ (приближаясь къ Пушкину), въ суммѣ ритмическихъ мелодій болѣе или менѣю длинныхъ (совпадая съ Фетомъ и Пушкинымъ), да въ количествѣ опрокинутыхъ крышъ (приближаясь къ Лермонтову и совпадая съ Тютчевымъ).

IV.

Совершенно отдѣльную группу составляютъ Фетъ и Мей. На капризномъ и богатомъ ямбическомъ диметрѣ Фета нѣтъ и слѣда эпигонства Бенедиктова (сходственность лишь въ двухъ незначительныхъ рубрикахъ), нѣтъ и слѣда пониженія ритмической мощи, какъ у только что разобранныхъ поэтовъ. Мей и Фетъ одинаково отталкиваются отъ вліянія Бенедиктова (совпаденіе въ 2-хъ рубрикахъ), противополагаясь Майкову и Ал. Толстому; у того и другого сравнительно мало выраженъ Жуковскій (3, 5); этимъ оба отдѣлены отъ Полонскаго.

Вотъ ихъ таблица:

	Фетъ.	Мей.	Пушкинъ.	Языковъ.	Баратынскій.	Тютчевъ.	Лермонтовъ.
Сумма всѣхъ ускореній. . .	**509**	**492**	486	527	493	519	
Ускоренія перв. стопы . . .	**139**	**123**		126		115	
Ускоренія второй „ . . .	34	17	33	13			
Ускоренія третьей „ . . .	330	352			325		321
Ускоренія 1—3.	**62**	**65**	60		62		58
Ускоренія 2—3.	0	2		2		2	0
Точки.	41	29	42		28		
Сумма мел. 6—10	**18**	**16**			17		
Сумма мелодій болѣе шести	22	27	23	29	22	31	

	Фетъ.	Мей.	Пушкинъ.	Языковъ.	Баратынскій.	Тютчевъ.	Лермонтовъ.
Верт. сим.	19	12		13			
Гор. сим.	**86**	**84**	76	81		85	
Малый остр. уголъ	15	7				17	
Малая корзина	0			0	0		
Сумма фигуръ 2—(3, 1)	17		19				
Большой остр. уголъ	**35**	**40**					
Большая корзина	**10**	**9**				8	
Квадратъ	**9**	**8**	8	9			10
Прямоугольники	**73**	**77**	80	93	76	76	
„ сл. основаніемъ	**19**	**18**	17	17		14	
„ сл. вершиной	**2**	**2**					
Параллелограмъ	4	8		11		5	
Квадратъ+прям.	10	10	10	8	9	10	7
Сумма фиг. 1—3	150	198	172	214		200	144
Крыша	2	1		2			
Опр. крыша	6	3				5	
Сумма крышъ	8	4	7	3			
Косой уголъ	16	10	14			16	
Сумма фиг. 1—2—3	66	32		27			58
Сумма всѣхъ фигуръ	233	247	234	247	242		232
Отношеніе суммы фигуръ къ суммамъ ускореній	**2**	**2**	2		2		2

Жирнымъ шрифтомъ подчеркнуты числа, совпадающія у Фета и Мея. Фетъ совпадаетъ съ Меемъ въ 12 суммахъ ритмическихъ модуляцій (сходственныхъ).

Вотъ таблицы совпаденій Фета и Мея съ поэтами.

Фетъ.	Пушкинъ.	Мей.	Фетъ.	Языковъ.	Мей.	Фетъ.	Баратын.	Мей.
509	492	486	509	527	—	—	493	492
62	60	65	139	126	123	330	325	—
41	42	—	—	13	17	62	62	65
22	23	—	—	2	2	—	28	29
86	76	84	—	29	27	18	17	16
9	8	8	—	13	12	22	22	—
73	80	77	86	81	84	73	76	77
19	17	18	9	9	8	10	9	10
10	10	10	—	77	93	—	242	247
8	7	—	19	17	18	2	2	2
233	234	—	10	8	10	—	—	—
2	2	2	—	214	198	—	—	—
—	—	—	—	247	247	—	—	—

Фетъ.	Тютчевъ.	Мей.	Фетъ.	Лермонтовъ.	Мей.
509	519	—	330	321	—
—	115	123	62	58	—
—	2	2	—	0	0
—	31	27	10	10	—
86	86	84	10	7	10
15	17	—	150	144	—
9	8	8	66	58	—
73	76	77	233	232	—
19	14	18	2	2	2
4	5	—	—	—	—
10	10	10	—	—	—
—	200	198	—	—	—
6	5	—	—	—	—
16	16	—	—	—	—

Итого Пушкинскій ритмъ встрѣчается у Фета въ 12 статистическихъ графахъ, у Мея лишь въ 8; Тютчевскій ритмъ встрѣчается у Фета въ 10 графахъ, у Мея въ 9; ритмъ Лермонтова встрѣчается у Фета въ 9 статистическихъ рубрикахъ, у Мея лишь въ двухъ. Въ этихъ чертахъ Фетъ богаче Мея.

Зато Мей рѣзко окрашенъ вліяніемъ Пушкинской школы (Языкова, Баратынскаго), раздѣляя какъ ритмическое богатство, такъ и недостатки Языкова. Съ Языковымъ у Мея совпаденіе въ 12 рубрикахъ (у Фета — въ шести), съ Баратынскимъ Мей совпадаетъ въ 8 рубрикахъ (Фетъ въ семи).

Фетъ ритмически богаче, самостоятельнѣе Мея; оба поэта выгодно отличаются своими ритмами отъ эпохи, вмѣстѣ съ Каролиной Павловой сохраняя ритмическое многообразіе.

V.

Обратимся къ поэтамъ болѣе близкой эпохи. И прежде всего къ тѣмъ, кто непосредственно вліялъ на поэзію модернистовъ. Такими переходными поэтами (частью къ упадку, частью къ возрожденію) я считаю Мережковскаго и Случевскаго.

Займемся ритмомъ этихъ поэтовъ; безъ нихъ непонятны намъ модернисты съ ихъ особенностями.

Мы можемъ теперь предсказать, a priori, что названные поэты болѣе всего зависятъ отъ Пушкинскихъ эпигоновъ.

Вотъ ихъ ритмъ.

Случевскій.

Сумма ускореній.
429.

(Жуковскій 422, Толстой 419).

Ускоренія первой стопы.
74.

(Толстой 83, Некрасовъ 81, Майковъ 77)

Ускоренія второй стопы.
32.

(Пушкинъ 33, Батюшковъ 33, Полонскій 34, Некрасовъ 42).

Ускоренія третьей стопы.
323.

(Батюшковъ 313, Лермонтовъ 321, Баратынскій 325, Фетъ 330, Толстой 323).

Ускоренія первой и третьей стопъ.
42.

(Некрасовъ 44, Полонскій 40, Павлова 44, Жуковскій 44).

Ускореніе второй и третьей стопъ.
3.

(Языковъ 2, Павлова 2, Полонскій 2, Тютчевъ 2, Жуковскій 2).

Точки.
34.

(Толстой 29, Некрасовъ 32, Мей 29, Фетъ 41, Павлова 36, Державинъ 30, Лермонтовъ 33).

Сумма ритм. мелодій отъ 6 до 10 строкъ.
10.

(Бенедиктовъ 10, Лермонтовъ 12, Батюшковъ 10, Ломоносовъ 11, Дмитріевъ 9).

Всего мелодій.
11.

Мережковскій.

Суммы ускореній.
461.

(Пушкинъ 486, Некрасовъ 450).

Ускоренія первой стопы.
86.

(Некрасовъ 81, Толстой 83, Майковъ 77, Полонскій 96).

Ускоренія второй стопы.
16.

(Языковъ 13, Мей 17, Майковъ 24, Толстой 13).

Ускоренія третьей стопы.
359.

(Мей 359).

Ускоренія первой и третьей стопъ
55.

(Пушкинъ 60, Лермонтовъ 58, Мей 65).

Ускоренія второй и третьей стопъ.
0.

(Толстой 0, Некрасовъ 0, Майковъ 0. Фетъ 0, Бенедиктовъ 0, Лермонтовъ 0).

Точки.
37.

(Павлова 36, Некрасовъ 32, Фетъ 41, Лермонтовъ 33).

Сумма ритм. мелодій отъ 6 до 10 строкъ.
16.

(Баратынскій 17, Полонскій 18, Толстой 14, Некрасовъ 17, Мей 16).

Всего мелодій.
20.

(Майковъ 13, Батюшковъ 11, Дмитріевъ 12, Капнистъ 12).

Вертикальная симметрія.

8.

(Толстой 7, Майковъ 7, Полонскій 7).

Горизонтальная симмет.

33.

(Майковъ 38, Капнистъ 37, Дмитріевъ 34, Толстой 42).

Малый острый уголъ.

5.

(Мей 7, Бенедиктовъ 4, Толстой 3).

Малая корзина.

1.

(Полонскій 1, Павлова 1, Языковъ 1).

Сумма фигуръ, образованныхъ средней и крайними стопами.

11.

(Майковъ 13).

Большой острый уголъ.

16.

(Полонскій 18, Толстой 14).

Большая корзина.

1.

(Батюшковъ 1, Дмитріевъ 1, Ломоносовъ 1).

Квадратъ.

3.

(Майковъ 3, Бенедиктовъ 2, Жуковскій 4).

Прямоугольникъ.

41.

(Некрасовъ 41, Толстой 41, Полонскій 45).

Прямоугольники, сложенные основаніями.

6.

(Некрасовъ 22, Фетъ 22, Павлова 21).

Вертикальная симметрія.

11.

(Мей 12, Языковъ 13, Державинъ 13, Некрасовъ 13).

Горизонтальная симмет.

43.

(Жуковскій 48, Майковъ 38, Толстой 42).

Малый острый уголъ.

6.

(Бенедиктовъ 4, Мей 7, Толстой 3).

Малая корзина.

0.

(Толстой 0, Мей 0, Майковъ 0, Фетъ 0, Бенедиктовъ 0, Баратынскій 0, Языковъ 0).

Сумма фигуръ, образованныхъ средней и крайними стопами.

6

(Баратынскій 3, Бенедиктовъ 4).

Большой острый уголъ.

14

(Майковъ 11, Толстой 11).

Большая корзина.

10.

(Жуковскій 9, Тютчевъ 9, Мей 9, Некрасовъ 7).

Квадратъ.

6.

(Толстой 5, Некрасовъ 6, Полонскій 5, Павлова 6, Тютчевъ 7).

Прямоугольникъ.

66

(Тютчевъ 76, Фетъ 73, Мей 77, Баратынскій 76, Жуковскій 57).

Прямоугольники, сложенные основаніями.

16.

(Некрасовъ 7, Павлова 5, Бенедиктовъ 5, Державинъ 5).

Прямоугольники, сложенные вершинами.

1.

(Павлова 1, Бенедиктовъ 1, Полонскій 2, Майковъ 2, Мей 1, Некрасовъ 0).

Квадратъ + прямоугол.

4.

(Толстой 4, Майковъ 5, Павлова 3, Жуковскій 4, Тютчевъ 5).

Параллелограмъ.

2.

(Толстой 2, Полонскій 2).

Сумма фигуръ на первой и третьей стопѣ.

85.

(Павлова 83, Майковъ 92).

Крыша.

2.

(Полонскій 2, Майковъ 2, Фетъ 2, Языковъ 2).

Опрокинутая крыша.

2.

(Полонскій 2, Пушкинъ 2).

Сумма крышъ.

4.

(Полонскій 4, Мей 4, Дмитріевъ 4, Майковъ 3).

Косой уголъ.

5.

(Батюшковъ 4).

Сумма фигуръ, построенныхъ на трехъ стопахъ.

14.

(Бенедиктовъ 12).

Суммы всѣхъ фигуръ.

110.

(Толстой 104, Майковъ 124).

Отношеніе суммъ фигуръ къ ускореніямъ.

4.

(Пушкинъ 17, Языковъ 17, Баратынскій 14, Тютчевъ 14, Мей 18).

Прямоугольники, сложенные вершинами.

1.

(Бенедиктовъ 1, Павлова 1, Полонскій 2, Майковъ 2, Мей 0, Некрасовъ 0).

Квадратъ + прямоугол.

5.

(Толстой 4, Майковъ 5, Тютчевъ 5, Жуковскій 4).

Параллелограмъ.

2.

(Толстой 2, Полонскій 2).

Сумма фигуръ на первой и третьей стопѣ.

121.

(Жуковскій 136, Некрасовъ 99).

Крыша.

3.

(Полонскій 2, Майковъ 2, Фетъ 2, Языковъ 2).

Опрокинутая крыша.

2

(Полонскій 2, Пушкинъ 2).

Сумма крышъ.

5.

(Полонскій 4, Мей 4, Дмитріевъ 4, Некрасовъ 5).

Косой уголъ.

6.

(Языковъ 7, Ломоносовъ 7).

Сумма фигуръ, построенныхъ на трехъ стопахъ.

24.

(Языковъ 27).

Сумма всѣхъ фигуръ.

159.

(Полонскій 163).

Отношеніе суммъ фигуръ къ ускореніямъ.

$2^1/_2$.

Совпадая въ 14 рубрикахъ (не совпадая однако во многихъ рубрикахъ основныхъ), эти поэты все же родственны: они связаны съ предшествующей эпохой, совпадая:

Мережковскій съ Меемъ и Некрасовымъ	12.	Случевскій съ Полонскимъ	13.
„ съ Толстымъ .	10.	„ „ Майковымъ .	11.
„ „ Майковымъ	10.	„ „ Толстымъ. .	10.
„ „ Полонскимъ	10.	„ „ Некрасов. .	7.
„ „ Языковымъ	8.	„ „ Павловой. .	7.
„ „ Фетомъ. . .	6.	„ „ Батюшков. .	6.
„ „ Тютчевымъ.	5.	„ „ Дмитріев. .	5.
„ „ Жуковскимъ	5.	„ „ Бенедиктов. .	5.
„ „ Баратын. .	5.	„ „ Жуковскимъ.	4.
„ „ Бенедик. . .	5.	„ „ Меемъ . . .	4.
„ „ Пушкинымъ	4.	„ „ Лермонтов. .	3.
„ „ Павловой. .	4.	„ „ Фетомъ. . .	3.
„ „ Лермонтов. .	3.	„ „ Языковымъ .	3.
„ „ Державин. .	1.	„ „ Пушкинымъ.	2.
„ „ Дмитріев. .	1.	„ „ Тютчевымъ .	2.
„ „ Ломоносов. .	1.	„ „ Ломоносов. .	2.
„ „ Батюшков. .	0.	„ „ Капнистомъ .	2.
„ „ Капнистомъ	0.	„ „ Баратынск. .	1.
		„ „ Державин. .	1.

Вотъ какое многообразіе вліяній усматривается въ ритмѣ этихъ переходныхъ поэтовъ. Что же показываетъ эта таблица? Во всякомъ случаѣ не ритмическое богатство: наиболѣе ритмически сильные поэты представлены бѣдно въ ямбическихъ ритмахъ разбираемыхъ поэтовъ, а эпигоны Пушкинско-Тютчевскаго ритма представлены крайне богато.

Если взять двухъ видныхъ поэтовъ современности — Сологуба и Блока — и привести ихъ статистическія рубрики, то безъ поясненій будетъ понятно, что мы усматриваемъ въ ихъ ритмахъ: вотъ таблица главнѣйшихъ ритмическихъ совпаденій этихъ поэтовъ, съ поэтами предшествовавшими.

Сологубъ совпадаетъ:		Блокъ совпадаетъ:	
Съ Баратынскимъ	14.	Съ Павловой.	13.
„ Фетомъ	11.	„ Лермонтовымъ	12.
„ Лермонтовымъ.	9.	„ Тютчевымъ	8.
„ Пушкинымъ.	7.	„ Жуковскимъ.	6.
„ Тютчевымъ	6.	„ Пушкинымъ	6.
Съ прочими совпадаетъ мало; болѣе всего, однако, съ Некрасовымъ.		„ Некрасовымъ.	6.
		„ Полонскимъ	4.

Прежде чѣмъ перейти къ нѣкоторымъ современнымъ поэтамъ, я долженъ коснуться одного имени, которое занимаетъ переходную эпоху между поэзіей шестидесятыхъ и семидесятыхъ годовъ и современниками. Это имя—Надсонъ. Я намѣренно оставилъ его въ сторонѣ, руководствуясь тѣмъ, что искренніѧ изліянія Надсона, рисующія намъ прекрасную человѣческую душу, еще не поэзія; во всѣхъ отношеніяхъ Надсонъ слабъ. Но вѣдь отвлеченный ритмъ не прямо опредѣляетъ достоинство поэта; богатство отвлеченнаго ритма—одно изъ условій, сумма которыхъ опредѣляетъ поэтическое дарованіе; поэтъ можетъ слѣдовать отвлеченному ритму лучшихъ лириковъ и быть слабымъ во всѣхъ иныхъ отношеніяхъ; и обратно: я знаю прекрасныхъ поэтовъ, стихъ которыхъ изобилуетъ совершенствомъ формы, инструментовки, гармоніи, но ритмъ которыхъ въ нѣкоторыхъ размѣрахъ (напримѣръ, въ ямбическомъ диметрѣ) слабъ; укажу хотя бы на Брюсова—насколько интересенъ ритмъ его хореевъ, настолько ритмъ ямба не разработанъ. Разсмотримъ же ямбическій диметръ Надсона, этого во всѣхъ другихъ отношеніяхъ слабаго поэта.

Вотъ суммы его ритмическихъ фигуръ, соотвѣтствующія суммамъ фигуръ, приведенныхъ нами въ таблицахъ.

Сумма ускорен.	463	Сумма мелодій отъ 6 до 10 стр. .	18	Сум. фиг. (2—3,1).	12
„ первой стопы.	59	Сумма всѣхъ мелодій отъ 6 и болѣе строкъ . . .	22	Бол. остр. уг. .	12
„ второй	31	Вертикал. сим. .	8	„ корзина. .	1
„ третьей	366	Горизонт. сим. .	28	Квадратъ. . . .	3
„ первой и трет.	31	Мал. остр. углы.	10	Прямоугол. .	39
„ второй и трет.	0	„ корзины. . .	0	„ сл. основ.	9
Точки	27	Крыши	5	„ сл. вершиной	0
Квадр. + прям. .	1	Опрокинут. кр. .	0	Косой уголъ.	7
Параллеграмъ.	4	Сумма крышъ. .	5	Сум. фиг. поср. на 1—3-ей стоп.	71
Сумма фигуръ, построенныхъ на трехъ стоп.	20	„ всѣхъ фиг.	103	Отношен. сум. фиг. къ сум. ускореній. .	$4^2/_3$

Вотъ таблица Надсона: сопоставляя его таблицу съ таблицами выше разобранныхъ поэтовъ, получаемъ слѣдующую картину совпаденій суммъ ритмическихъ фигуръ его ямба съ суммами фигуръ этихъ поэтовъ по статистическимъ рубрикамъ:

Надсонъ совпадаетъ—

съ Майковымъ	13 разъ	съ Баратынскимъ	4 раза
„ Мережковскимъ	12 „	„ Батюшковымъ	4 „
„ Толстымъ	10 „	„ Пушкинымъ	3 „
„ Случаевскимъ	10 „	„ Лермонтовымъ	2 „
„ Некрасовымъ	9 „	„ Меемъ	2 „
„ Бенедиктовымъ	9 „	„ Языковымъ	1 разъ
„ Павловой	6 „	„ Полонскимъ	1 „
„ Державинымъ	5 „	„ Жуковскимъ	1 „
„ Фетомъ	5 „	„ Тютчевымъ	0 „
„ Богдановичемъ	4 раза		

Эта таблица краснорѣчива. Эпоха ритмическаго богатства Пушкинской школы и Тютчева представлена въ слѣдующихъ совпаденіяхъ рубрикъ 4, 3, 2, 1, 0; то-есть, всего пятнадцать разъ совпадаетъ Надсонъ съ какой бы ни было статистической рубрикой какого бы ни было образцоваго ритмика, начиная съ Пушкина; эпоха же обѣднѣнія ритма (Толстой, Майковъ, Бенедиктовъ, Случевскій, Полонскій, Некрасовъ) представлена въ слѣдующихъ суммахъ совпаденій—10, 9, 9, 13, 1, 10, т.-е. 52 раза.

Нечего прибавлять къ этому языку цифръ какія бы ни было личныя объясненія: ритмическая бѣднота и малая оригинальность Надсона чрезвычайны. Къ сожалѣнію, Мережковскій и Случевскій въ ритмѣ своемъ носятъ черты сходства съ Надсономъ (12 и 10 совпаденій).

Ритмическое совпаденіе съ Надсономъ современниковъ—таково:

Брюсовъ	9	Ивановъ	5
Сологубъ	7	Блокъ	1
Городецкій	8	Влад. Соловьевъ	1

Есть другой поэтъ, котораго всецѣло отношу къ группѣ модернистовъ по мотивамъ своей поэзіи и который однако стоитъ на рубежѣ двухъ эпохъ: это Владиміръ Соловьевъ.

Его поэзія — замѣчательна; къ сожалѣнію, онъ оставилъ небольшую книжечку стиховъ, гдѣ даже нѣтъ нужной мнѣ статистической порціи строкъ ямбическаго диметра. Недостающее количество строкъ, какъ и недостающее количество строкъ Батюшкова, я привелъ къ одной единицѣ сравненія. Читатель повѣритъ мнѣ, если, не приводя статистическую таблицу Вл. Соловьева *), я прямо приведу таблицу совпаденія суммъ ритмическихъ фигуръ его ямбическаго диметра съ выше разобранными поэтами.

Ритмическое совпаденіе четырехстопнаго ямба Владиміра Соловьева съ соотвѣтствующимъ ямбомъ поэтовъ таково: Соловьевъ совпадаетъ —

съ	Лермонтовымъ . .	10	разъ	съ	Павловой	4	раза
„	Баратынскимъ . .	9	„	„	Бенедиктовымъ. . .	4	„
„	Толстымъ.	9	„	„	Меемъ.	4	„
„	Полонскимъ . . .	9	„	„	Некрасовымъ. . . .	4	„
„	Пушкинымъ . . .	8	„	„	Батюшковымъ . . .	3	„
„	Жуковскимъ . . .	5	„	„	Державинымъ . . .	1	разъ
„	Фетомъ.	5	„	„	Тютчевымъ	1	„
„	Майковымъ. . . .	5	„	„	Языковымъ	1	„

Совпаденіе общее съ поэтами, богатыми ритмомъ, выражается у Вл. Соловьева въ слѣдующихъ суммахъ: 9, 8, 10, 5, 1, т.-е. 33 раза совпадаетъ Вл. Соловьевъ съ лучшими лириками; эпоха же обѣднѣнія ритма представлена у него— 9, 5, 4, 0, 9, 9, т.-е. тридцать шесть разъ Вл. Соловьевъ совпадаетъ съ ритмически болѣе бѣдными и вовсе бѣдными поэтами. Вычитая это число изъ соотвѣтствующаго числа Надсона, имѣемъ:—16; вычитая число Надсона, характеразующее его совпаденіе съ лучшими ритмиками, изъ соотвѣтствующаго числа Соловьева, имѣемъ: — 18. Владиміръ Соловьевъ на шестнадцать совпаденій съ бѣдными ритмиками счастливѣе Надсона и на восемнадцать совпаденій съ богатыми

*) Весь документальный матеріалъ (какъ графическая схема ритма поэтовъ, такъ и статистика) находится въ моихъ матеріалахъ.

ритмиками его богаче; складывая обѣ суммы (16 + 18), получимъ 34; это число выражаетъ разстояніе Надсона отъ Вл. Соловьева въ отношеніи отвлеченнаго ритма.

Владиміръ Соловьевъ встрѣчается съ современниками слѣдующимъ образомъ:

съ Блокомъ. 6	разъ	съ Сологубомъ 4	раза
„ Брюсовымъ 5	„	„ Городецкимъ. . . . 2	„
„ Мережковскимъ . . 6	„	„ В. Ивановымъ . . . 0	

Перехожу къ современникамъ.

VI.

Прежде всего я беру тѣхъ изъ поэтовъ, которые такъ или иначе высказались; таковы: Гиппіусъ, Бальмонтъ, Блокъ, Брюсовъ, Ивановъ, Сологубъ, Сергѣй Городецкій, Сергѣй Соловьевъ, Иванъ Бунинъ *).

Къ сожалѣнію, ритма нѣкоторыхъ изъ этихъ поэтовъ привести я не могу; и вотъ почему: ритмъ Ивана Бунина я разсматривалъ немного и случайно: общее впечатлѣніе у меня осталось въ пользу дѣйствительной ритмичности этого поэта. Ритмъ С. Соловьева и З. Гиппіусъ (у обоихъ интересные ритмы) я привести не могу: у обоихъ поэтовъ въ напечатанныхъ книгахъ („Собраніе стиховъ“, „Цвѣты и ладанъ“, „Crurifragium“) слишкомъ ничтожна порція ямбическаго диметра, чтобы ее безъ риска можно было приводить математически къ нормѣ (596 строкъ); а отыскивать по журналамъ отдѣльныя стихотворенія мнѣ не приходилось; поэтому откладываю до болѣе удобнаго раза анализъ ихъ ямбическаго диметра. Для Бальмонта же ямбическій диметръ есть наиболѣе не характерный размѣръ; не говоря уже объ анапестахъ и амфи-

*) Лохвицкую и Фофанова я давно не имѣлъ подъ руками и потому ихъ ритмомъ не занимался.

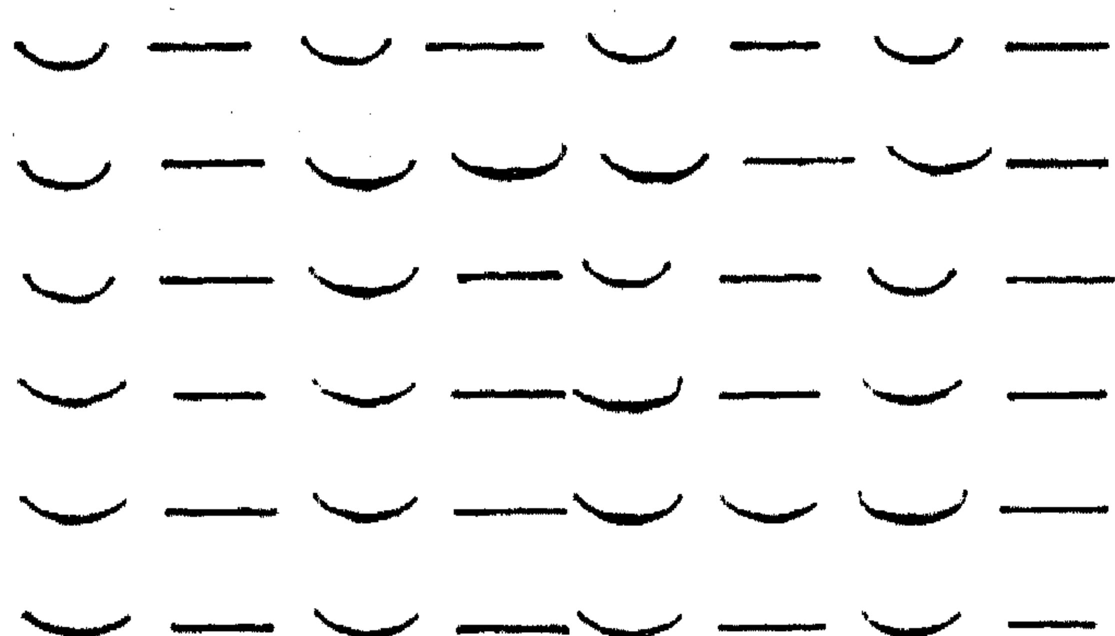
брахіяхъ, даже хорей, даже пятистопный ямбъ характеризуетъ болѣе ритмъ Бальмонта. Далѣе: ритмическую таблицу Городецкаго и Сологуба я привелъ въ началѣ статьи, иллюстрируя мой методъ сравнительно-морфологическаго разсмотрѣнія ритма.

Остаются: Брюсовъ, Ивановъ и Блокъ; вотъ ихъ таблицы:

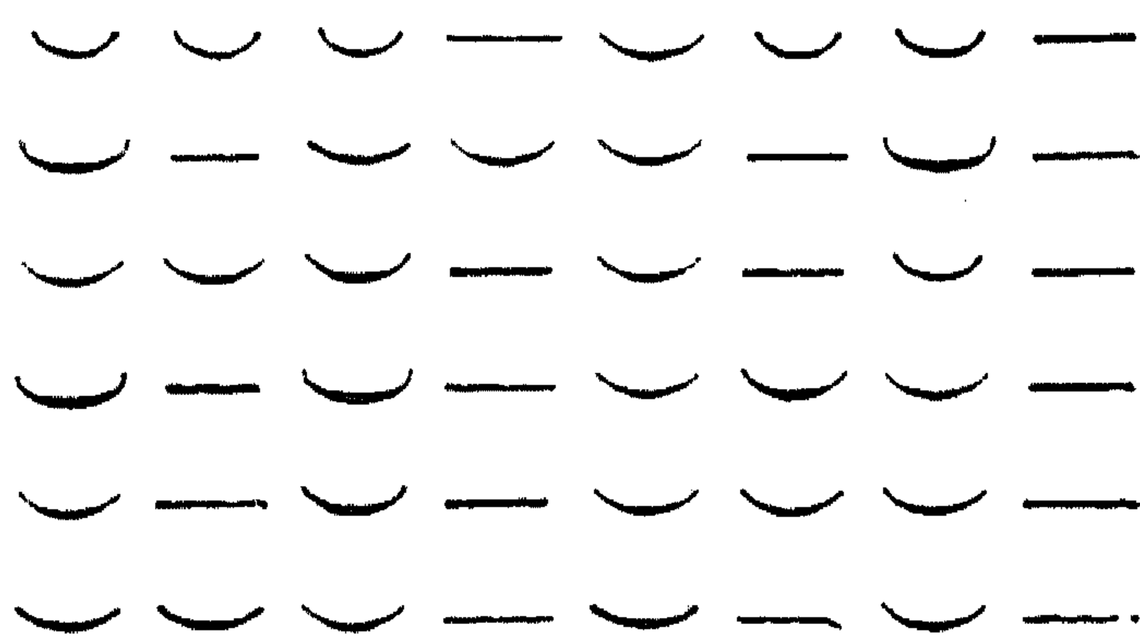
	Брюсовъ.	Ивановъ.	Блокъ.		Брюсовъ.	Ивановъ.	Блокъ.
Сумма ускореній.	407	406	468	Большая корзина.	0	3	4
„ первой стопы . .	73	81	113	Квадратъ.	0	3	4
„ второй „ . .	48	51	73	Прямоугольники.	44	39	55
„ третьей „ . .	286	274	282	„ сл. основаніемъ.	10	5	13
„ первой и третьей.	36	55	47	„ „ вершиной. . .	1	1	3
„ второй и „ . .	0	2	4	Параллеграмъ. . .	2	1	3
Точки	49	69	45	Квадр.+прямоуг.	0	3	4
Сум. мелодій отъ 6 до 10 строкъ. . . .	13	10	16	Сум. фиг. на пер. и третьей стоп. .	68	72	124
Сум. мелодій отъ 6 и болѣе строкъ. .	14	12	17	Крыша.	2	6	7
Вертикальн. сим. .	5	11	18	Опрокин. крыша.	3	4	4
Горизонтальн. „ . .	35	54	65	Сумма крышъ. . .	5	10	11
Мал. остр. уголъ. .	8	14	17	Косой уголъ. . . .	2	6	11
Малая корзина. .	5	2	5	Сумма фиг. на первой, второй и третьей стопѣ. .	20	36	54
Сум. фиг. крайней + средней стоп. .	18	24	42	Сум. всѣхъ фигур.	106	132	226
Большой острый уголъ.	8	12	19	Отношеніе суммы ускореній къ суммѣ фигуръ. . . .	4	3	2

Эта таблица чрезвычайно интересна: она говоритъ безъ словъ; въ большинствѣ нашихъ статистическихъ рубрикъ суммы прямо пропорціональны ритму, кромѣ двухъ рубрикъ: рубрики „точекъ“ и отношенія суммъ фигуръ къ ускореніямъ; здѣсь суммы обратно пропорціональны ритму; въ самомъ дѣлѣ: подъ рубрикой „точки“ я разумѣю такія ускоренныя строки, которыя съ обѣихъ сторонъ окружены строками метрическими; приведемъ двѣ системы строкъ:

Система 1.



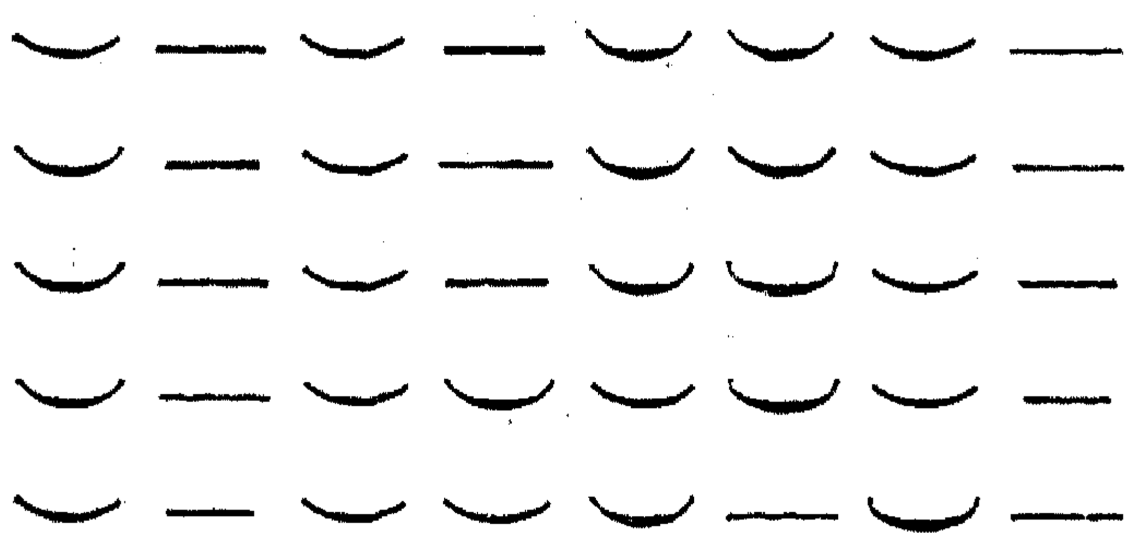
Система 2.



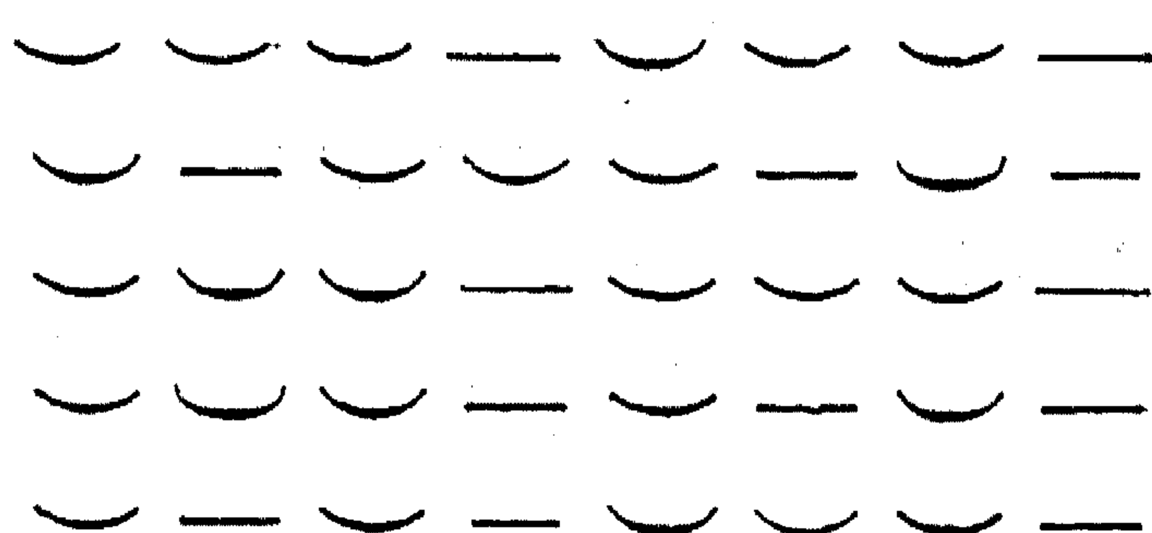
Система 1 дастъ на графическомъ листѣ точки, раздѣленныя пустотами; система 2 дастъ на графическомъ листѣ точки, соединенныя линіями, то-есть, ритмическую мелодію, выражающуюся либо въ фигурахъ, либо безъ нихъ; понятно, что количество точекъ болѣе въ ритмахъ, бѣдныхъ мелодіями; и обратно.

Подъ рубрикой отношенія суммы ускоренія къ фигурамъ я разумѣю степень игры ускореніями въ ритмическахъ мелодіяхъ; приведемъ двѣ системы строкъ:

Система 1.



Система 2.



Въ первой системѣ ускоренія третьей стопы идутъ на протяженіи трехъ строкъ; ускоренія четвертой и пятой строки образуютъ двѣ ритмическихъ фигуры, называемыхъ мной малыми треугольниками (эта фигуры получаются въ графической записи); отношеніе суммъ въ системѣ 1 таково: количество ускореній$=6$; количество фигуръ$=2$; отношеніе здѣсь $=\frac{6}{2}=3$; въ системѣ 2 мы имѣемъ слѣдующія фигуры: 1) крыша (1, 2 строки), 2) крыша (2, 3 строки), 3) два малыхъ острыхъ угла (1, 2, 3 строки), образованныхъ между крыша-

ми, 4) прямоугольникъ (3, 4 строки), 5) острый уголъ (3, 4, 5); итого мы имѣемъ 6 фигуръ на протяженіи пяти строкъ, то есть, чрезвычайно прихотливую систему ускореній, дающую сложный узоръ въ графическомъ листѣ; сумма же ускореній системы 2 равна 7; отношеніе ее къ суммѣ фигуръ = $\frac{7}{6} = 1\frac{1}{6}$. Теперь понятно, почему въ рубрикѣ суммъ этихъ отношеній величина числа обратно пропорціональна ритму.

Итакъ: въ двухъ рубрикахъ, обратно пропорціональныхъ ритму, суммы у поэтовъ располагаются такъ: суммы точекъ: Ивановъ 69, Брюсовъ 49, Блокъ 45; суммы отношеній: Брюсовъ 4, Ивановъ 3, Блокъ 2 (то есть, у Иванова въ среднемъ три ускоренія строятъ фигуру, у Брюсова—цѣлыхъ четыре, у Блока же только два); въ послѣдней рубрикѣ Блокъ вдвое ритмичнѣе Брюсова, вдвое богаче перебоями ускореній.

Во всѣхъ же прочихъ рубрикахъ суммы прямо пропорціональны ритму; во всѣхъ почти этихъ рубрикахъ Блокъ ритмичнѣе Иванова, Ивановъ же—ритмичнѣе Брюсова. (у Иванова я бралъ „Прозрачность", у Брюсова—второй томъ „Путей и перепутій", у Блока „Земля въ снѣгу").

Вотъ какъ располагаются названные поэты другъ относительно друга по ритму.

Какъ располагаются они по совпаденію въ рубрикахъ ритма съ лучшими ритмиками въ ямбѣ, считая лучшими ритмиками Державина, Пушкина, Жуковскаго, Лермонтова, Баратынскаго, Тютчева, Фета и Павлову (ибо эти поэты создали вѣхи въ максимальномъ или минимальнотъ пользованіи тѣмъ или инымъ ходомъ, той или иной фигурой, всегда оригинальны и никѣмъ не превзойдены изъ мной разсмотрѣнныхъ русскихъ лириковъ),—расположимъ Брюсова, Блока, Иванова, Сологуба и Городецкаго относительно этихъ поэтовъ; Брюсовъ, Ивановъ, Блокъ, Городецкій, Сологубъ совпадаютъ въ слѣдующихъ рубрикахъ съ названными поэтами:

	Брюсовъ.	Ивановъ.	Блокъ.	Сологубъ.	Городецкій.	Сумма.
Съ Державинымъ. . . .	1	4	4	1	1	11
Съ Пушкинымъ. . . .	2	4	6	6	1	19
Съ Жуковскимъ. . . .	7	7	6	3	3	26
Съ Тютчевымъ.	1	3	8	5	1	18
Съ Лермонтовымъ . . .	4	3	12	7	1	28
Съ Фетомъ.	3	2	3	11	1	20
Съ Баратынскимъ. . . .	0	0	3	13	2	18
Съ Павловой.	2	11	13	2	3	31
Сумма совпаденій:	20	34	53	48	13	

Названные поэты (модернисты) несравненно богаче Надсона въ суммахъ совпаденій съ лучшими ритмиками русскаго четырехстопнаго ямба (за исключеніемъ С. Городецкаго). Самымъ богатымъ по суммѣ совпаденій является Блокъ; потомъ—Сологубъ; потомъ—Ивановъ; потомъ—Брюсовъ; потомъ—Городецкій. Являются ли богатствомъ или бѣдностью данныя суммы совпаденій? Я считаю эти суммы богатствомъ, потому что рѣчь идетъ о совпаденіи съ тѣми поэтами, которые создали въ предѣлахъ метра все многообразіе ритмическихъ модуляцій и всю свободу перебоевъ. Но можетъ быть русскіе модернисты создали въ ямбическомъ диметрѣ оригинальную игру ускореній? Въ томъ то и дѣло, что нѣтъ; оригинальную комбинацію фигуръ они создали, но и только; ни революціи ритма, ни рѣзко выраженной эволюціи я въ нихъ не усматриваю; у Сологуба и Блока ритмъ пробуждается отъ Пушкиноподобной версификаторской гладкости наслѣдія Майкова и Толстого къ подлинному ритмическому дыханію; Ивановъ великолѣпно употребляетъ *спондей*, въ ускореніяхъ же онъ не особенно богатъ ритмомъ. *Брюсовъ въ лучшихъ строкахъ своего ритма соприкасается съ Жуковскимъ* (да съ ранними лицейскими стихами Пушкина; взрослый и ритми-

чески возмужавшій Пушкинъ ему чуждъ); *Ивановъ—тоже* (*но несравненно болѣе*) съ *Каролиной Павловой*; Блокъ является въ ритмѣ ямба своеобразной комбинаціей Павловой съ Лермонтовымъ; четырехстопный ямбъ Сологуба, есть возобновленіе ритмовъ Лермонтова, Фета и Баратынскаго; лишь Сергѣй Городецкій стоитъ вдали отъ соприкосновеніе съ лучшими ритмиками въ своемъ ритмически бѣдномъ ямбическомъ диметрѣ.

Характерно, что Лермонтовъ, Жуковскій и Каролина Павлова въ ритмѣ своемъ вліяли на четырехстопный ямбъ пяти современниковъ болѣе, нежели Тютчевъ, Пушкинъ, Фетъ и Баратынскій; особенно это слѣдуетъ запомнить относительно Каролины Павловой.

Что касается до употребленія темповъ, то *Сологубъ* особенно любитъ слѣдующія строки: „◡ ◡ ◡ — ◡ — ◡ —“ и „◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ —“, то есть, употребленіе пэана четвертаго въ первой половинѣ строки, а также двухъ пэановъ четвертыхъ; *Блокъ же* часто употребляетъ *пэанъ второй* „◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡ —“, сравнительно рѣдкій у Сологуба; Городецкій неоригиналенъ въ употребленіи *пэана четвертаго* въ началѣ строки и замѣтно бѣденъ *пэаномъ вторымъ*; Брюсовъ экономно приличенъ (но вовсе неоригиналенъ) въ пользованіи обоими ходами.

Мы разсмотрѣли ту сторону ритма ямбическаго диметра у группы современныхъ поэтовъ, которой они соприкасаются съ лучшими ритмиками; но у современныхъ поэтовъ есть оборотная сторона медали: это—ихъ связь съ эпигонами ритма. Кто же эти эпигоны?

Лучшіе русскіе ритмики игрой и комбинаціей ускореній ямбическаго диметра заняли всѣ важнѣйшія статистическія позиціи; между максимумомъ пэановъ вторыхъ Державина (139), Тютчева (62), Жуковскаго (52), и минимумомъ Баратынскаго, (4), между максимумомъ пэановъ четвертыхъ въ началѣ строки того же Баратынскаго (164), Фета (139)—располагаются пэаны послѣдующихъ поэтовъ. Тоже и относительно суммы фигуръ, длины мелодій, суммы всѣхъ ускореній и т. д. Тютчевъ, Фетъ и Павлова, не преодолѣвая крайнихъ точекъ въ максимумѣ или минимумѣ ускореній, создаютъ оригинальные

статистическія рубрики по группамъ фигуръ; особенно много самостоятельнаго творчества въ перебояхъ ритма мы встрѣчаемъ у Тютчева. Созидателей и вмѣстѣ усовершенствователей ритма ямбическаго диметра мы выдѣляемъ въ особую группу; эта группа: Державинъ, Жуковскій, Пушкинъ, Лермонтовъ, Баратынскій, Тютчевъ, Фетъ и Павлова.

Остальнымъ поэтамъ, слѣдующимъ за названной группой, остается одно изъ двухъ: или слѣдовать за этой группой, повторяя ея ритмическія достоинства, т.-е., соприкасаясь съ богатыми рубриками названной группы и удаляясь отъ бѣдныхъ; или же остальнымъ поэтамъ слѣдуетъ расширить предѣлы суммъ; такимъ расширеніемъ предѣловъ было бы, напримѣръ, отсутствіе употребленіе пэана второго; или: сумма ускореній первой и третьей стопъ (◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ —), равная 150 на протяженіи 600 строкъ, или же излюбленное пользованіе той или иной фигурой; напримѣръ: сумма квадратовъ, равная 40 (на протяженіи 600 строкъ). Но анализируя ритмъ ямбическаго диметра у поэтовъ, слѣдующихъ за Пушкинымъ, мы ничего подобнаго не видимъ; остается одинъ критерій для сужденій о ихъ ритмическомъ богатствѣ: сравненіе съ лучшими ритмиками по статистическимъ графамъ. И вотъ, сравнивая, мы видимъ, что вслѣдъ за Пушкинымъ (кромѣ Фета, Мея, Языкова, Тютчева, Павловой, Баратынскаго, Лермонтова) ритмъ четырехстопнаго ямба становится все болѣе среднимъ; статистическія суммы ложатся посрединѣ крайнихъ суммъ лучшихъ ритмиковъ; извнѣ такое оскудѣніе ритма выражается въ легкости и гладкости; изнутри же тутъ мы имѣемъ дѣло съ эпигонствомъ.

Чтобы опредѣлить наиболѣе бѣдныхъ ритмиковъ въ ямбѣ, приведемъ статистическую графу послѣ-пушкинскихъ поэтовъ по степени удаленія отъ ритма лучшихъ лириковъ. Вотъ эта графа:

	Бенедиктовъ.	Полонскій.	Майковъ.	Некрасовъ.	Ал. Толстой.
Съ Державинымъ. .	3	4	2	3	1
„ Пушкинымъ. . .	2	3	2	7	2
„ Жуковскимъ . .	3	12	9	6	8
„ Тютчевымъ . . .	0	1	0	5	1
„ Фетомъ	3	2	2	4	5
„ Баратынскимъ . .	4	2	5	6	8
„ Павловой	5	0	0	7	5
„ Лермонтовымъ . .	3	5	3	8	7
Сумма совпаденій . .	23	27	23	44	37

	Мережковскій.	Надсонъ.	Случевскій.	Вл. Соловьевъ.	Сумма.
Съ Державинымъ. . .	1	5	1	1	21
„ Пушкинымъ. . . .	3	3	2	8	42
„ Жуковскимъ . . .	4	1	5	5	53
„ Тютчевымъ	5	0	1	1	14
„ Фетомъ	7	5	3	5	36
„ Баратынскимъ. . .	5	4	1	9	44
„ Павловой	5	6	8	4	40
„ Лермонтовымъ . .	2	2	4	10	44
Сумма совпаденій . .	32	26	25	43	—

Эта таблица живо характеризуетъ приведенныхъ послѣпушкинскихъ поэтовъ; число, характеризующее сумму совпаденій съ лучшими сторонами ритма четырехстопнаго ямба, прямо пропорціонально ритму поэтовъ. Наиболѣе ритмичнымъ оказывается Некрасовъ (благодаря совпаденію съ Пушкинымъ, Лермонтовымъ, Баратынскимъ и Павловой); его число — 44; сейчасъ же вслѣдъ за нимъ идетъ Вл. Соловьевъ (благодаря совпаденію съ Пушкинымъ, Баратынскимъ, Лермонтовымъ); эти поэты значительно богаче по ритму прочихъ; вслѣдъ за ними, значительно отступя и бѣднѣя ритмомъ, идетъ группа — Мережковскій, Ал. Толстой; близко къ нимъ — Полонскій, Надсонъ, Случевскій; еще далѣе Бенедиктовъ и Майковъ.

Лермонтовъ, Жуковскій и Баратынскій болѣе вліяли на эту группу поэтовъ, нежели Пушкинъ и Тютчевъ; сумма всѣхъ совпаденій съ первыми—14, со вторыми всего 56.

Сравнивая суммы совпаденій этой группы съ группой модернистовъ, имѣемъ:

Суммы модернистовъ:	Суммы послѣдующихъ поэтовъ.	
53	44	26
48	43	25
34	37	23
20	32	23
13	27	

Модернисты въ отвлеченномъ ритмѣ ямбическаго диметра то превосходятъ послѣ-пушкинскую группу, то сближаются съ ней, то уступаютъ ей.

Къ первой категоріи принадлежатъ Блокъ и Сологубъ, ко второй—Ивановъ, къ третьей—Брюсовъ и Городецкій.

Расположимъ теперь лучшихъ поэтовъ по ритмической близости ихъ другъ относительно друга.

	Державинъ.	Жуковскій.	Пушкинъ.	Баратын.	Лермон.	Тютчевъ.	Фетъ.	Павлова.
Державинъ. . . .	„	10	8	4	3	3	1	9
Жуковскій. . . .	10	„	10	1	11	7	5	4
Пушкинъ	8	10	„	12	15	7	13	3
Баратынскій. . .	4	1	12	„	6	10	10	3
Лермонтовъ . . .	3	11	15	12	„	5	9	6
Тютчевъ.	3	7	7	10	5	„	7	9
Фетъ.	1	5	13	10	9	7	„	2
Павлова.	9	4	3	3	6	9	2	„
Суммы.	38	48	68	52	54	48	46	36

Если принять во вниманіе, что здѣсь одна рубрика не заполнена — рубрика того поэта, который сравнивается съ

остальными, если принять во вниманіе, что въ этой рубрикѣ онъ самъ созидаетъ свои нормы сравненій (каждый изъ взятыхъ поэтовъ **оригиналенъ** въ ритмѣ), то выраженныя суммы не истинны; считая для наглядности оригинальность ритма (отсутствіемъ котораго характеризуются прочіе поэты) равной 20 совпаденіямъ съ лучшими лириками и прикидывая эту новую сумму, имѣемъ слѣдующія суммы: 58, 68, 88, 72, 74, 68, 66, 56. Эти, хотя и символическія числа, но опредѣляющія вполнѣ оригинальность и богатство ритма, превосходятъ суммы всѣхъ мною приведенныхъ поэтовъ послѣ Тютчева; для тѣхъ суммы равны: 53, 48, 34, 20, 13, 44, 43, 37, 32, 27, 26, 25, 23, 23.

Тютчевъ наиболѣе оригиналенъ въ своихъ рубрикахъ; обыкновенно пэанъ второй въ половинѣ ямбической строки обратно пропорціоналенъ пэану четвертому; только у очень ритмически развитыхъ поэтовъ оба хода даютъ богатую рубрику; до Тютчева (начиная съ Батюшкова), общія суммы этихъ рубрикъ (пэанъ второй + четвертый) таковы: 61, 142, 143, 148, 139, 168; у Тютчева эта сумма равна 177; онъ создаетъ здѣсь свой оригинальный предѣлъ; послѣ него Каролина Павлова переступаетъ этотъ предѣлъ (179); предѣлъ Каролины Павловой переступаетъ лишь Ал. Блокъ (186); суммы всѣхъ прочихъ поэтовъ значительно падаютъ. Тютчевъ и Каролина Павлова создаютъ въ ритмѣ новую рубрику; кромѣ того у Тютчева максимумъ суммы комбинацій слѣдующихъ фигуръ:

Большой острый уголъ	Косой уголъ	Малый острый уголъ
⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ —	⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ —	⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ —	⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ —
⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ —	⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ —

Сумма угловъ обоего типа съ модуляціями въ родѣ:

⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ —

— у Тютчева 94 (у Жуковскаго 82, у Фета 76, у Лермонтова 64, у Пушкина 53); у другихъ поэтовъ эта сумма быстро падаетъ; кромѣ того Тютчевъ, какъ уже мы замѣтили выше, $1^1/_3$ полуудареніемъ строитъ фигуру, превосходитъ суммой всѣхъ фигуръ и т. д. Онъ самый оригинальный и по рубрикамъ, и по ритму; выдѣлимъ же его особо.

Вслѣдъ за нимъ слѣдуетъ выдѣлить Пушкина, который менѣе индивидуаленъ по ритму, представляя органическій синтезъ лучшихъ сторонъ ритма четырехстопнаго ямба; въ Пушкинѣ перекрещиваются всѣ лучшіе лирики (за исключеніемъ Павловой, которая создаетъ оригинальную комбинацію изъ ритмовъ Державина и Тютчева); ритмъ Пушкина уже живетъ въ Державинѣ (восемь совпаденій), въ Жуковскомъ (десять совпаденій), въ Баратынскомъ (двѣнадцать совпаденій), въ Лермонтовѣ (пятнадцать совпаденій), въ Тютчевѣ (семь совпаденій—менѣе, потому что Тютчевъ силенъ не пушкинскимъ ритмомъ, а своимъ собственнымъ), въ Фетѣ (десять совпаденій).

Интересно поэтому прослѣдить поэтовъ меньшаго ритмическаго напряженія по отношенію приближенія и удаленія отъ Пушкина и Тютчева.

Эти поэты совпадаютъ въ слѣдующихъ рубрикахъ:

съ Пушкинымъ:			съ Тютчевымъ:		
Вл. Соловьевъ . .	8	разъ	Мей	9	разъ.
Некрасовъ . . .	7	„	Некрасовъ . . .	5	„
Мей	6	„	Мережковскій . .	5	„
Полонскій . . .	3	раза	Толстой	1	„
Мережковскій . .	3	„	Вл. Соловьевъ .	1	„
Надсонъ. . . .	3	„	Случевскій . . .	1	„
Майковъ	3	„	Полонскій . . .	1	„
Случевскій . . .	2	„	Майковъ. . . .	0	„
Ал. Толстой . .	2	„	Надсонъ	0	„
Бенедиктовъ. . .	2	„	Бенедиктовъ . .	0	„

Минимально совпадая съ обоими лучшими ритмиками, Ал. Толстой (2, 1), Бенедиктовъ (2, 0),

Майковъ (3, 0), **Надсонъ** (3, 0), **Случевскій** (2, 1) являются, по нашему мнѣнію, наиболѣе аритмичными въ своемъ ямбическомъ диметрѣ.

Сравнимъ же теперь поэтовъ по степени приближенію къ этимъ въ высшей степени аритмичнымъ поэтамъ:

	Бенедикт.	А. Толстой.	Майковъ.	Надсонъ.	Случевскій.
Бенедиктовъ. . . .	„	10	9	9	6 или 7
А. Толстой.	10	„	12	13 или 12	12
Майковъ.	9	12 или 13	„	9	8
Надсонъ.	9	10	13	„	10
Случевскій.	6 или 7	12	8	10	„
Полонскій.	6	11	12	1	11
Некрасовъ.	3	10	5	9	6
Мережковск. . . .	7	8	5	12	5
В. Соловьевъ. . . .	4	4	5	1	1 или 0
Сологубъ.	2	6	4	7	3
Брюсовъ	8	9	9	9	отъ 12 до 15
Блокъ.	2	1	0	1	„ 2 „ 4
Ивановъ	3	3	6	5	„ 10 „ 14
Городецкій.	12	14	11	8	„ 6 „ 8
Суммы совпаденій. . . .	81	108	95	93	97

Эти суммы потрясающи: ритмъ Ал. Толстого встрѣчается у вышеприведенной группы поэтовъ всего въ 108 рубрикахъ; Майковъ—въ 95, Надсонъ—97, Бенедиктовъ—въ 81, Случевскій—въ 97!

Расположимъ эту таблицу иначе, чтобы опредѣлить, въ комъ изъ поэтовъ повторяется наиболѣе слабый ритмъ ямбическаго диметра; тогда мы будемъ въ состояніи рѣшить, какая группа поэтовъ аритмичнѣе: модернисты или группа поэтовъ предшествующаго періода.

	Сологубъ.	Брюсовъ.	Блокъ.	Вяч. Ивановъ.	Городецкій.
Бенедиктовъ	2	8	2	3	12
Толстой.	6	9	1	3	14
Майковъ.	4	9	0	6	11
Надсонъ.	7	9	1	5	8
Случевскій.	3	13 (среднее).	3 (среднее).	12 (среднее).	7 (среднее).
	21	48	8	31	52

Вспомнимъ, что суммы совпаденій названныхъ поэтовъ съ лучшими ритмиками ямбическаго диметра были таковы: 20 (Брюсовъ), 34 (Ивановъ), 53 (Блокъ), 48 (Сологубъ), 13 (Городецкій); эти суммы характеризовали лучшія стороны ритма ихъ ямба, но хорошія стороны ритма ослабляются дурными (аритмичностью), т.-е. совпаденіемъ съ ритмически бѣдными поэтами; суммы совпаденій съ ритмически бѣдными поэтами таковы: 48 (Брюсовъ), 31 (Ивановъ), 7 (Блокъ), 21 (Сологубъ), 52 (Городецкій); эти суммы прямо пропорціональны бѣднотѣ ритма; вычитая вторыя суммы изъ первыхъ для опредѣленія доминирующаго вліянія богатаго ритма надъ бѣднымъ, получаемъ:

Для Брюсова: 20 — 48 = — 28 (т.-е. отрицательная величина).

Для Иванова: 34 — 31 = + 3 (положительная величина).

Для Блока: 53 — 7 = + 44 (это число показываетъ ритмическое богатство Блока).

Для Сологуба: 48 — 21 = + 27 (уступая въ богатствѣ Блоку, Сологубъ все же богатъ ритмомъ).

Для Гордецкаго: 13 — 58 = — 45.

Или, считая въ положительныхъ единицахъ, имѣемъ:

Для Блока. . . . . 95.	Для Брюсова. . . . 17.
„ Сологуба. . . 72.	„ Городецкаго. 1.
„ Иванова. . . . 48.	

Нечего прибавлять, что величина числа указываетъ на присутствіе развитаго ритма; величина разстояній поэтовъ другъ отъ друга сильно преувеличена для наглядности; отвлеченный ритмъ здѣсь мы какъ бы разсматриваемъ въ микроскопъ. На самомъ дѣлѣ слѣдуетъ показанныя суммы дѣлить другъ на друга. Раздѣлимъ же эти суммы.

Для Брюсова . . . $\frac{20}{48}$ Для Городецкаго . . . $\frac{13}{58}$

„ Иванова . . . $\frac{34}{31}$ „ Сологуба . . . . . $\frac{48}{21}$

Для Блока . . . . $\frac{57}{7}$.

Или въ десятичныхъ доляхъ:

Для	Брюсова . . .	0,4,	т.-е. $^2/_5$	или для круглаго счета $^1/_2$
„	Ивановъ . . .	1,1,		„ „ „ „ 1
„	Городецкаго.	0,2,	„ $^1/_5$	„ „ „ „ $^1/_4$
„	Сологуба . . .	2,3,		„ „ „ „ 2
„	Блока	8,1,		„ „ „ „ 8

Эти цифры символизируютъ ритмъ модернистовъ: размахъ этого ритма отъ бѣдноты къ богатству крайне выраженъ.

На основаній тѣхъ же сужденій составляемъ таблицу для поэтовъ предшествующей эпохи.

	Полонскій.	Некрасовъ.	Мережковскій.	Вл. Соловьевъ.
Бенедиктовъ	6	3	7	4
Толстой	11	10	8	4
Майковъ	12	5	5	5
Надсонъ	1	9	12	1
Случевскій	11	6	5	1
Суммы	41	33	37	15

Суммы совпаденій съ плохими ритмиками въ четырехстопномъ ямбѣ таковы: 41 (для Полонскаго), 33 (для Некрасова), 37 (для Мережковскаго), 15 (для Вл. Соловьева).

Заимствуемъ изъ вышеприложенной таблицы суммы совпаденій съ хорошими ритмиками у четырехъ разсматриваемыхъ поэтовъ; эти суммы: 27 (для Полонскаго), 44 (для Некрасова), 32 (для Мережковскаго), 43 (для Вл. Соловьева).

На основаніи предыдущихъ разсужденій мы пишемъ:

Для Полонскаго: 27 — 41 = — 14.
„ Некрасова: 44 — 33 = + 11.
„ Мережковскаго: 32 — 37 = — 5.
„ Вл. Соловьева: 43 — 15 = + 28.

Или, считая въ положительныхъ единицахъ (и принимая за минимумъ ритмическаго богатства ритмъ Городецкаго), имѣемъ:

Для Соловьева . . . . . 73.
„ Некрасова . . . . . 56.
„ Мережковскаго . . . 40.
„ Полонскаго . . . . . 31.

Эти суммы — преувеличены для наглядности. На самомъ дѣлѣ слѣдуетъ дѣлить положительныя суммы на отрицательныя.

Имѣемъ:

Для Соловьева . . . $\frac{43}{15}$ Для Мережковскаго . . . . $\frac{32}{37}$

„ Некрасова . . . $\frac{44}{33}$ „ Полонскаго. . . . . . $\frac{27}{41}$

Или въ десятичныхъ доляхъ:

Для Соловьева—2,9, то-есть, 3.
Для Некрасова—1,3 или приближенно,—$1\frac{1}{2}$.
Для Мережковскаго—0,89, или 1.
Для Полонскаго—0,7, или $\frac{3}{4}$.

Сопоставляя эти числовые символы съ числовыми символами модернистовъ и считая $^1/_4$ за единицу счета; далѣе, принимая во вниманіе, что Тютчевъ и Пушкинъ суть наиболѣе ритмическіе поэты, а слѣдующая группа ритмичнѣе Блока; наконецъ, принимая во вниманіе, что минимумъ ритма принадлежитъ Бенедиктову, Надсону, Майкову, Толстому и Случевскому,—мы имѣемъ слѣдующую классификацію поэтовъ, по степени ихъ ритма:

1) Пушкинъ и Тютчевъ.

2) Лермонтовъ, Державинъ, Жуковскій, Баратынскій, Фетъ, Каролина Павлова.

3)Блокъ (его числовой показатель 24), Вл. Соловьевъ (его показатель 12).

4) Сологубъ (8), Некрасовъ (6), Мережковскій (4), Полонскій (3), Вячеславъ Ивановъ (4).

5) Брюсовъ (2), Городецкій (1).

6) Бенедиктовъ, Ал. Толстой, Надсонъ, Толстой и Случевскій.

Въ статьѣ „Лирика и экспериментъ" я дѣлилъ поэтовъ на четыре ритмическихъ категоріи, руководствуясь лишь рубрикой отношеній суммъ ускореній къ суммамъ фигуръ; предлагаемая классификація поэтовъ можетъ считаться болѣе объективной; она принимаетъ во вниманіе многообразіе проявленій ритма четырехстопнаго ямба.

Въ эту классификацію не вошли поэты XVIII столѣтія, кромѣ Державина; но анализъ ихъ ритмовъ увеличилъ бы вдвое предлагаемую статью. Сюда же не вошли Батюшковъ, Языковъ и Мей, по соображеніямъ большой сложности; изложеніе этихъ соображеній опять-таки матеріалъ для цѣлой статьи; скажу только: Языковъ ритмически богатъ, но слишкомъ утрируя Пушкина и слѣдуя лишь за Баратынскимъ въ направленіи преодолѣнія Пушкина, находится для меня подъ сомнѣніемъ; Мей же во всѣхъ главныхъ фигурахъ ритма слѣдуетъ Языкову.

Въ предлагаемую схему не входитъ еще рядъ поэтовъ, напримѣръ: Веневитиновъ, Дельвигъ, кн. Вяземскій, Щербина,

Плещеевъ, Огаревъ, Апухтинъ, гр. Голенищевъ-Кутузовъ и другіе. Эти поэты оставлены мной въ сторонѣ частью потому, что я не имѣлъ еще времени ими заняться, частью потому, что ритмъ ихъ заранѣе предопредѣленъ для меня разсмотрѣніемъ статистическаго листа; этотъ листъ, какъ шахматная доска; всякая возможность какой-либо оригинальной ритмической революціи въ отсутствующихъ поэтахъ требуетъ такого крайняго напряженія любой статистической графы, что этотъ статистическій скачекъ былъ бы прямо отмѣченъ слухомъ; между тѣмъ, читая Плещеева, Огарева, Козлова и др., мы не замѣчаемъ ничего особеннаго, что могло бы ихъ ритмически выдѣлить. Такъ, для Плещеева я предсказываю вліяніе эпохи послѣ-пушкинскаго эпигонства, то-есть, сумму всѣхъ ускореній, не превышающую 470 (на 596 строкахъ) и не падающую ниже 300; а въ этихъ предѣлахъ уже всѣ статистическія мѣста заняты; и такъ далѣе. Словомъ: отсутствующіе поэты не слишкомъ бы измѣнили предлагаемую градацію.

Можетъ быть, мой методъ сравненія ритмической морфологіи ямба ложенъ? Но основанія моего метода—объективны: 1) ритмъ есть отношеніе правильнаго чередованія ускореній и замедленій къ неправилному, то-есть, ритмъ есть норма свободы въ предѣлахъ версификаціи; 2) сумма замедленій противъ метра (спондей) такъ относится къ суммѣ ускореній, какъ „1“ къ „10“, то-есть, упуская замедленія, я въ сущности отвлекаюсь отъ подлиннаго ритма крайне мало; 3) богатство ритма прямо пропорціонально богатству комбинацій ускореній, ихъ суммѣ и т. д. Вотъ простѣйшія основанія моего метода; всѣ прочіе выводы лишь вытекаютъ изъ нихъ; наконецъ, мнѣ могутъ возразить на то, что въ многообразной статистикѣ я надѣлалъ ошибокъ; допускаю, что статистическія ошибки неизбѣжны; во всякой статистикѣ онѣ встрѣчаются; допустимъ, что у меня % этихъ ошибокъ великъ; но многообразіе моихъ статистическихъ рубрикъ (у меня ихъ 88; я привелъ въ данной статьѣ *) лишь нѣкоторыя изъ нихъ) не можетъ не понизить этотъ % ошибками въ противоположномъ направленіи; всѣ же основные тезисы, высказываемые

*) Тѣ, которыя по опыту считаю важнѣйшими.

мной, вѣрны; наконецъ, я предлагаю любому скептику меня провѣрить; мой методъ такъ простъ, что съ нимъ справится всякій; немного усидчивости, да любовь къ поэзіи—вотъ все, что требуется для экспериментатора.

Въ заключеніе скажу, что выводы мои относительно ритмичности или аритмичности поэтовъ не касаются достоинства ихъ поэзіи; достоинство поэтическаго произведенія—въ суммѣ ритма, инструментовкѣ, формахъ изобразительности, архитектоникѣ стиля, въ лѣпкѣ образовъ, въ словарѣ и т. д. Кромѣ того: каждый поэтъ имѣетъ свой излюбленный размѣръ, въ которомъ сказывается его ритмическое богатство; но у насъ нѣтъ трудовъ, касающихся разработки поднимаемыхъ мною вопросовъ; мнѣ приходилось работать надъ ними одному; неудивительно, что я сосредоточился главнымъ образомъ въ собираніи матеріала для сужденія о ритмахъ всего одного размѣра (четырехстопнаго ямба); поступи я иначе, я растерялся бы въ многообразіи данныхъ, въ трудности сложить эти данныя въ стройное цѣлое. Въ виду всего сказаннаго я безъ страха высказываюсь передъ современными мнѣ поэтами: хвалю ихъ ямбическій диметръ или порицаю его; я знаю, что мои похвалы или порицанія вовсе не задѣваютъ всего ихъ поэтическаго творчества, но касаются лишь одной стороны; такъ напримѣръ: высоко чтя поэзію Брюсова, менѣе, быть можетъ, цѣня поэтическій даръ Сологуба, я тѣмъ не менѣе указываю на ритмическую бѣдность ямбовъ Брюсова и, наоборотъ, отмѣчаю Сологуба, какъ ритмика.

Предлагаемая статья не есть субъективная оцѣнка, но безпристрастное описаніе структуры четырехстопнаго ямба.

1909.

„НЕ ПОЙ, КРАСАВИЦА, ПРИ МНѢ“... А. С. ПУШКИНА.

(Опытъ описанія).

I) Подъ метромъ стихотворенія мы разумѣемъ соединеніе стопъ, строкъ и строфъ между собою.

a) Мы должны опредѣлить метрическую форму и количество строкъ; такъ опредѣлится взаимоотношеніе строкъ; стихотвореніе будетъ ямбическимъ, дактилическимъ и т. д.; далѣе это будетъ диметръ, триметръ, тетраметръ, пентаметръ и т. д.; или же это будетъ комбинаціей метровъ.

b) Опредѣляя группировку строкъ по строфамъ и анализируя структуру строфы по строкамъ и риѳмамъ, мы опредѣлимъ стихотвореніе, какъ сонетъ, терцинъ, рондо и т. д.

II) Подъ ритмомъ стихотворенія мы разумѣемъ симметрію въ отступленіи отъ метра, т.-е. нѣкоторое сложное единообразіе отступленій.

a) Для этого мы должны опредѣлить дѣйствительную метрическую сущность каждой стопы; такъ опредѣлится большая или меньшая свобода въ чередованіи удареній, не нарушающаго для уха метрическаго единообразія, но придающаго большую свободу; эта свобода выразится въ измѣненіи темпа отдѣльныхъ стопъ: то allegro, то andente, по отношенію къ средне ритмическому единству.

b) Опредѣляя разстановку знаковъ препинанія и цезуръ по отношенію къ метру и сопоставляя ее съ ритмическимъ характеромъ строкъ, мы перейдемъ отъ отвлеченнаго ритма къ ритму дѣйствительному.

c) Опредѣляя симметрію словъ по слогамъ, по количеству согласныхъ, входящихъ въ нихъ, мы всецѣло опредѣляемъ

ритмическую схему даннаго стихотворенія; такая схема есть эмпирическая схема [1]).

III) Подъ словесной инструментовкой мы разумѣемъ сложное единство матеріала словъ, оттѣненныхъ тѣмъ или инымъ голосовымъ тембромъ.

a) Прежде всего качество знаковъ препинаній, индивидуальное употребленіе ихъ помимо ритмическихъ нюансовъ вноситъ голосовой нюансъ, опредѣляемый логикой разстановки знаковъ [2]).

b) Матеріалъ словъ опредѣляется описаніемъ звуковой особенности каждаго слова, способомъ расположенія звучностей, отношеніемъ гласныхъ и согласныхъ другъ къ другу; касаясь гласныхъ, мы разумѣемъ явные и смягченные ассононсы (аа, ая), звуковыя прогрессіи (уаи), дегрессіи (иау), контрасты (иу), простыя и сложныя симметріи въ отдѣльныхъ строкахъ и въ соединеніи ихъ; касаясь согласныхъ, мы разумѣемъ явную аллитерацію, то несмягченную (когда слова начинаются съ „б“, или два смежныхъ слова начинаются одно съ „б“, другое съ „в“: „берегъ вѣчнаго веселья“), то внутреннюю (аллитерируютъ середины словъ), то единообразіе въ группахъ согласныхъ (зубныя, плавныя), то переходъ одной группы въ смежную (зубныхъ въ свистящія), симметріи группъ и т. д.

c) Наконецъ, мы изучаемъ отношеніе риѳмъ, внутреннія риѳмы; ихъ отношеніе къ цезурамъ и пр.

Такъ опредѣляемъ мы словесную инструментовку.

Опредѣливъ метръ, ритмъ и словесную инструментовку, мы должны попытаться опредѣлить, существуетъ ли какое-либо соотношеніе между этими группами. Эти три группы, образуя звуковую мелодію и гармонію лирическаго произведенія, образуютъ и его внѣшнюю форму. Мы видимъ, что внѣшняя форма въ свою очередь образуетъ три концентрическихъ круга: метръ, ритмъ, гармонія; тоны гласныхъ образуютъ какъ бы переходъ отъ первыхъ двухъ формъ къ третьей. Количество согласныхъ и ихъ характеръ въ строкѣ имѣетъ нѣкоторое вліяніе на ритмъ строки, и потому-то между ритмомъ матеріальныхъ словъ и словесной инструмен-

товкой бываетъ нѣкоторое взаимоотношеніе; богатыя и многообразныя аллитераціи часто тяжелятъ стихъ, особенно въ поэзіи модернистовъ; не аналогичное ли явленіе встрѣчаетъ насъ въ современной музыкѣ (Штраусъ)?

IV) Архитектоническія формы рѣчи, т.-е. имѣющія цѣлью расположеніе словъ во временной послѣдовательности, составляютъ незамѣтный переходъ отъ внѣшней формы къ формѣ внутренней.

a) Описавъ метръ, ритмъ и инструментовку стихотворенія, я долженъ описать эти архитектоническія формы: параллелизмы, лѣстницы, наращеніе и т. д.

b) Я долженъ разсмотрѣть ихъ въ цѣломъ періодѣ.

c) Архитектоническія формы, съ одной стороны, имѣютъ непосредственное отношеніе къ внѣшней формѣ; повтореніе словъ, симметрія ихъ имѣетъ непосредственное отношеніе къ ритму и словесной инструментовкѣ; такъ, напримѣръ, въ наращеніи: „Сердце бѣдное—сердце бѣдное молодецкое“,—я ввожу повтореніемъ двухъ словъ сходныя гласныя и согласныя, то-есть прямо вліяю на инструментовку стиха; повторяя два раза послѣдовательность двухсложнаго съ трехсложнымъ, я повторяю ту же ритмическую фигуру дважды; съ другой стороны, архитектоническія формы рѣчи имѣютъ прямое отношеніе къ описательнымъ, распредѣляя эти послѣднія во временной послѣдовательности, а иногда и прямо переходя въ нихъ, напримѣръ, въ эллипсисѣ, гдѣ ради большой сжатости совершается скачекъ отъ образа къ образу: „Златорогій мѣсяцъ—и серебрятся поля“ (вмѣсто: всталъ златорогій мѣсяцъ и отъ того серебрятся поля).

d) Опять-таки архитектоническія формы рѣчи должны мы привести въ связь съ формами метра, ритма и инструментовки.

V) Описательныя формы рѣчи, т.-е. такія, которыя даютъ форму самимъ элементамъ творческаго процесса, входятъ въ составъ такъ называемой внутренней формы.

a) Я долженъ изучить эпитеты, метафоры, метониміи и т. д. въ данномъ мнѣ стихотвореніи, опредѣлить соотношеніе между ними.

b) Я долженъ опредѣлить соотношеніе между средствами изобразительности и такъ называемымъ содержаніемъ: содержаніе опять-таки явится сложной формой многообразныхъ дѣятельностей, входящихъ въ творчество.

c) Я долженъ опредѣлить соотношеніе описательныхъ формъ, какъ элементъ внутренней формы, къ формамъ архитектоническимъ, къ инструментовкѣ, къ ритму и метру.

Эти пять зонъ образуютъ въ цѣломъ такъ называемую „форму“ лирическаго стихотворенія.

Лирическое стихотвореніе, взятое со стороны формы, являетъ собою замкнутое и сложное, какъ міръ, цѣлое.

Систематическое описаніе стихотвореній различныхъ поэтовъ даетъ намъ богатый матеріалъ для индивидуальной характеристики стиля поэтовъ и взаимнаго соотношенія стилей.

Должны быть составлены таблицы: 1) метрическихъ формъ различныхъ поэтовъ, 2) ритмической ихъ индивидуальности, 3) риѳмъ, ассонансовъ, аллитерацій и пр., 4) знаковъ препинаній, 5) архитектоническихъ формъ, 6) формъ описательныхъ.

Кромѣ того мы должны имѣть индвидуальные словари поэтовъ.

Только тогда мы можемъ сказать, что форма поэтовъ отчасти описана; только тогда можемъ мы правильно установить экспериментъ; только тогда наука о лирической поэзіи станетъ на твердую почву.

Слѣдуетъ помнить, что съ этой стадіи такая наука только начнется; продолженіе же ея отъ насъ ускользаетъ въ бездну обобщеній и, какъ знать, неожиданныхъ.

Разберемъ для примѣра согласно приведенному плану стихотвореніе Пушкина:

Не пой, красавица, при мнѣ
Ты пѣсенъ Грузіи печальной:
Напоминаютъ мнѣ онѣ
Другую жизнь и берегъ дальній.
Увы, напоминаютъ мнѣ
Твои жестокіе напѣвы
И степь, и ночь, и при лунѣ
Черты далекой, бѣдной дѣвы!..

Я призракъ милый, роковой,
Тебя увидѣвъ, забываю;
Но ты поешь—и предо мной
Его я вновь воображаю.
Не пой, красавица, при мнѣ
Ты пѣсенъ Грузіи печальной;
Напоминаютъ мнѣ онѣ
Другую жизнь и берегъ дальній.

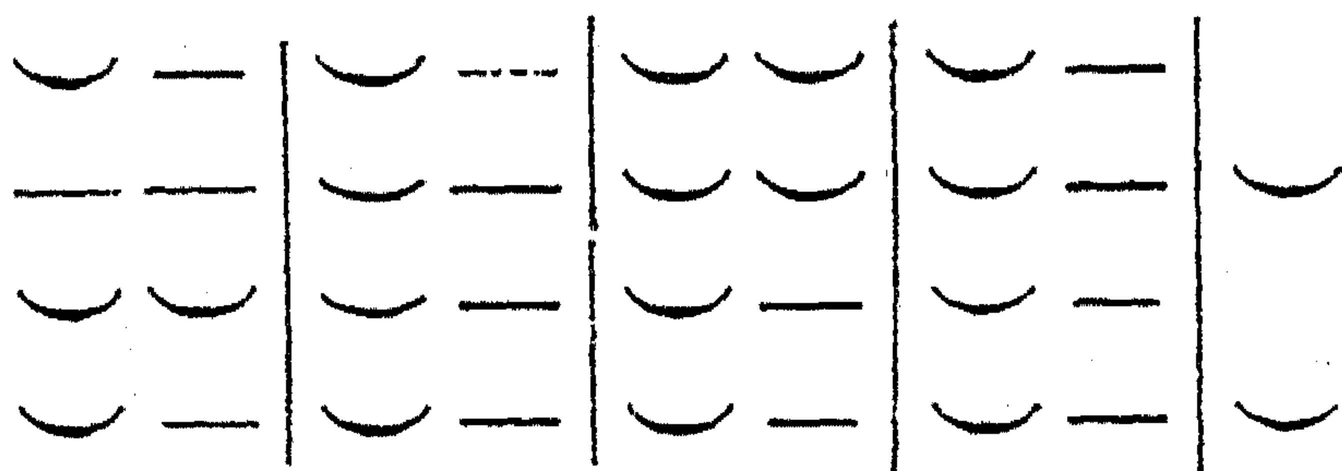
Прежде всего мы должны опредѣлить метръ приведеннаго стихотворенія: мы имѣемъ равностопный диметръ; въ данномъ случаѣ четырехстопный ямбъ, состоящій изъ шестнадцати строкъ, образующихъ четыре строфы съ чередующимися риѳмами по схемѣ (abab); мужская риѳма открываетъ стихотвореніе, за ней слѣдуетъ женская, и такъ далѣе; комбинація метровъ отсутствуетъ.

Опредѣляя группировку строкъ по строфамъ, мы видимъ, что каждая строфа состоитъ изъ четырехъ строкъ; далѣе: каждая строфа опредѣленно оканчивается точкой; каждая строфа заключаетъ въ себѣ опредѣленный образъ и мысль; заключаемъ отсюда, что приведенное стихотвореніе имѣетъ форму станса.

Для опредѣленія такъ называемаго ритма выразимъ подлинную метрическую сущность каждой строфы.

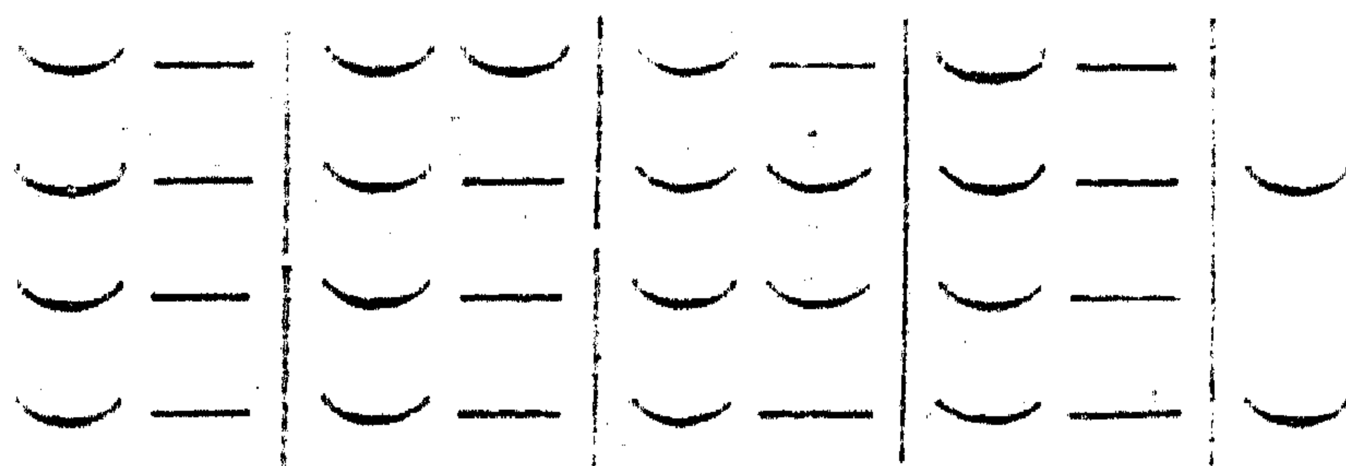
Имѣемъ:

Первая строфа:



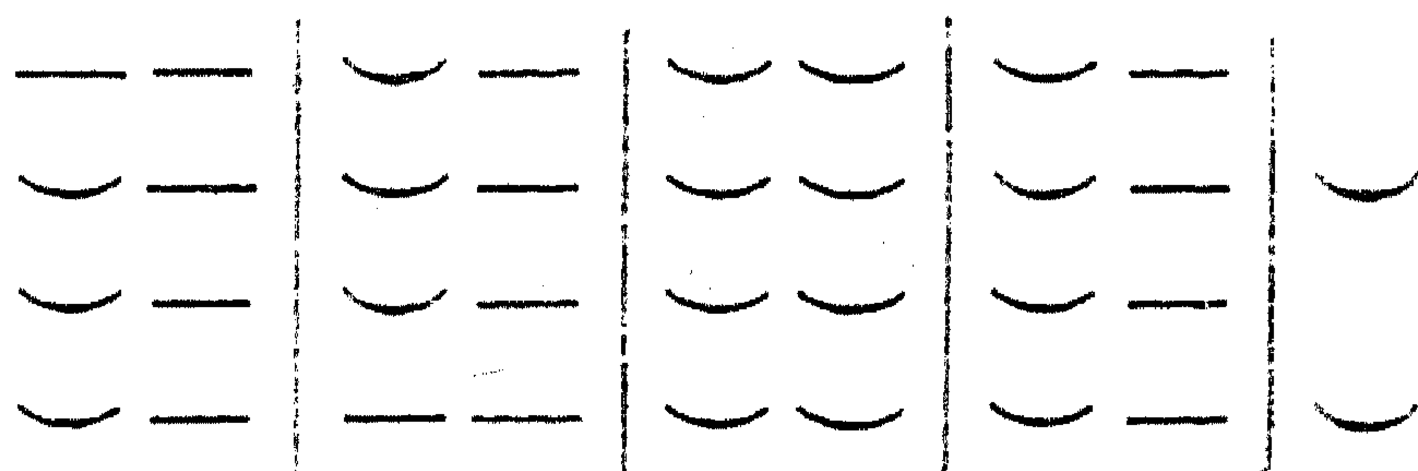
Въ первой строфѣ мы имѣемъ слѣдующія отступленія отъ четырехстопнаго ямба: въ первой строкѣ третья стопа даетъ пиррихій, вслѣдствіи чего эта строка есть комбинація ямба съ пэаномъ четвертымъ во второй половинѣ строки; вторая строка открывается со спондея на первой стопѣ; далѣе въ третьей стопѣ имѣемъ пиррихій; вторая строка есть комбинація эпитрита третьяго (— — ◡ —) съ пэаномъ четвертымъ (◡ ◡ ◡ —); на основаніи тѣхъ же сужденій третья строка въ первой своей половинѣ есть пэанъ четвертой; четвертая строка есть правильный ямбъ; первая строфа ни въ одной строкѣ не повторяется.

Вторая строфа:



Первая строка носитъ пиррихій на второй стопѣ, т.-е. въ первой своей половинѣ она есть пэанъ второй; вторая и третья строка во второй половинѣ суть пэаны четвертые; четвертая строка — правильный ямбъ.

Третья строфа:



Въ третьей строфѣ первая строка есть комбинація эпитрита третьяго съ пэаномъ четвертымъ; вторая и третья строки симметричны въ отступленіи съ соотвѣтствующими строками второй строки (пэаны четвертые); четвертая строка есть комбинація эпитрита перваго и пэана четвертаго.

Четвертая строфа, являясь повтореніемъ первой, въ ритмическихъ отступленіяхъ отъ ямба симметрична съ ней.

Итого изъ 64 полныхъ стопъ стихотворенія лишь 46 стопъ суть подлинно ямбическія стопы; 18 стопъ нарушаютъ правильность ямба, то замедляя, то ускоряя его. Если же считать строки по полустишіямъ, то лишь 15 полустишій суть ямбы, прочія же 17 суть либо пэаны, либо эпитриты; если же считать по строкамъ, то мы встрѣчаемъ въ стихотвореніи лишь три строго выдержанныхъ ямбическихъ строки, падающихъ на четвертыя строки строфъ; въ общемъ стихотвореніе есть сложное цѣлое изъ ямбовъ, пиррихіевъ, спондеевъ, пэановъ (второго и четвертаго) и эпитритовъ (третьяго и перваго).

Правильный темпъ ямба имѣетъ тенденцію получать ускоренія на третьей стопѣ (10 разъ), на первой стопѣ (2 раза), на второй стопѣ (1 разъ), и получать замедленіе на первой стопѣ (3 раза), на второй (1 разъ); кромѣ того имѣемъ здѣсь слѣдующую симметрію; во-первыхъ, ускоренія падаютъ въ большинствѣ случаевъ на третьи стопы; во-вторыхъ, пэаны четвертые преобладаютъ надъ пэанами вторыми; въ-третьихъ, эпитриты падаютъ только на первую половину строки; въ-четвертыхъ, правильныя ямбическія строки падаютъ на четвертыя строки строфъ; въ-пятыхъ, вторыя и третьи строки второй и третьей строфъ симметричны въ отступленіяхъ отъ ямба; въ-шестыхъ, первая и четвертая строфа имѣютъ одинаковый ритмъ. Представляютъ ли собою названныя симметріи въ отступленіяхъ отъ ямба что-либо типичное? Да: у всѣхъ поэтовъ наибольшее количество ускореній падаетъ на третьи стопы четырехстопнаго ямба, вслѣдствіи чего пэаны четвертые во второй половинѣ строки преобладаютъ; пэаны же вторые у поэтовъ послѣ Жуковскаго встрѣчаются въ меньшемъ количествѣ, чѣмъ пэаны четвертые; такъ и въ приведенномъ стихотвореніи (два пэана четвертыхъ въ первой половинѣ строки и лишь одинъ пэанъ второй: „Увы, напоминаютъ мнѣ"). То же и относительно преобладанія эпитритовъ въ первой половинѣ строки (что зависитъ отъ обилія спондеевъ въ началѣ строкъ).

До сихъ поръ мы характеризовали ритмъ приведеннаго стихотворенія съ точки зрѣнія общаго сходства съ ритмомъ русскихъ поэтовъ вообще, или съ точки зрѣнія сходства съ группой поэтовъ (въ данномъ случаѣ, съ той группой, родоначальникомъ которой явился Жуковскій). Что же индивидуальнаго для Пушкина даютъ эти отступленія? Забѣгая впередъ, скажемъ, что графическій узоръ даннаго стихотворенія даетъ типичную для Пушкина ломаную.

Чтобы перейти къ дѣйствительному ритму, мы должны разсмотрѣть отношеніе отвлеченнаго ритма къ знакамъ препинанія, цезурамъ, паузамъ, количеству согласныхъ, къ внутреннимъ риѳмамъ, къ симметріи словъ по слогамъ и по звуковому сходству.

Симметрія словъ по слогамъ.

Когда мы имѣемъ въ двудольномъ размѣрѣ многосложныя слова, то естественно нѣкоторыя стопы прочитываются ускореннѣе; въ зависимости отъ того, стоитъ ли удареніе въ концѣ, началѣ или серединѣ слова, измѣняется пауза. Такъ въ словѣ „напоминаютъ“ удареніе лежитъ въ концѣ второй стопы; нераздѣльные, неударяемые слоги прочитываются тогда быстро; естественная остановка голоса слѣдуетъ послѣ окончанія слова; такъ, въ строкѣ: „Напоминаютъ | мнѣ онѣ“ — пауза наступаетъ въ серединѣ третьей строки; въ строкѣ же: „Не пой, красавица, | при мнѣ“ — пауза наступаетъ между третьей и четвертой стопой; паузы зависятъ не только отъ грамматическаго строенія рѣчи или логическаго ударенія, но и отъ количества слоговъ словъ, составляющихъ стихотворную строку; отвлеченный ритмъ видоизмѣняется въ зависимости отъ логическихъ, грамматическихъ и силлабическихъ паузъ.

Кромѣ того: когда мы имѣемъ въ стихѣ скопленіе неударяемыхъ слоговъ и произносимъ ихъ нѣсколько скорѣе, чѣмъ того требуетъ метръ, то все же иногда между этими слогами наступаетъ малая пауза, если есть перерывъ словъ; такъ въ ямбѣ имѣемъ мы часто вмѣсто одного неударяемаго между двумя ударяемыми слогами три неударяемыхъ („напо-ми-наютъ“) слога; если всѣ три краткихъ образуютъ съ ударяемымъ одно слово (какъ въ приведенномъ примѣрѣ), то малая пауза отсутствуетъ; неударяемые слоги непрерывны тогда; если же между этими слогами оканчивается слово, то наступаетъ малая пауза („Гру́зіи | печа́льной“). Разстановка паузъ въ частяхъ пэана сильно вліяетъ на ритмъ. Вотъ двѣ строки: „Пѣсенъ Гру́зіи | печа́льной“ и „Но ты поёшь — | и при лунѣ“. При чтеніи обѣ строки производятъ на ухо совершенно иное ритмическое впечатлѣніе отъ вынесенія паузы изъ середины четвертаго пэана къ серединѣ стиха, т.-е., къ мѣсту, предшествующему пэану. Отвлеченно обѣ строки равноритмичны; de facto же — разноритмичны.

Забѣгая впередъ, скажемъ, что въ зависимости отъ перерыва словъ между пэанами или отсутствія этого пе-

рерыва имѣемъ слѣдующія пять формъ паузъ, независимо отъ стопъ:

1) — ⏑ ⏑ ⏑ | —; 2) — ⏑ ⏑ | ⏑ —; 3) — ⏑ | ⏑ ⏑ —; 4) — | ⏑ ⏑ ⏑ —; и 5) — | ⏑ | ⏑ | ⏑ —; или: — ⏑ | ⏑ ⏑ | —;

Называя малыя паузы въ ускореніяхъ черезъ a, b, c, d, e, мы имѣемъ относительно даннаго стихотворенія слѣдующія формы:

	Первая строфа: Середина. 1-ая половина строки.	2-ая половина строки.	Вторая:		Третья: Середина.		Четвертая:	
	„	c	a	„	„	b	„	c
	„	c	„	c	„	b	„	c
	a	„	„	e	„	e	a	„
	„	„	„	„	„	a	„	„

Эта діаграмма, указывая на характеръ малыхъ паузъ, обусловленныхъ расположеніемъ словъ, уже даетъ нѣкоторое приближеніе къ ритму дѣйствительному. Малыя паузы передъ ускореніями, въ серединѣ ускореній и послѣ нихъ имѣютъ цѣлью возстановить нарушенное равновѣсіе въ метрѣ; отношеніе формъ паузъ къ ускореніямъ даетъ различнаго рода ритмическіе контрасты; сравнивая паузы въ разбираемомъ стихотвореніи по строкамъ и по строфамъ, мы усматриваемъ слѣдующую симметрію: первая и четвертая строфы симметричны; вторая и третья строфы, отличаясь въ паузахъ отъ первой и четвертой, отличаются также и другъ отъ друга; кромѣ того, первыя двѣ строки третьей строфы, имѣютъ паузную форму „b“, не встрѣчающуюся болѣе; вторая и третья строфа встрѣчаются въ паузной формѣ „e“; и черезъ всѣ строфы проходитъ паузная форма „a“ (въ словахъ: напоминаютъ, воображаю). Если принять во вниманіе, что измѣнчивая паузная форма „e“ въ данномъ стихотвореніи ритмически близка „a“ („и при лунѣ“, „и предо мной“ по ритму произнесенія близки „напоминá-ютъ“ „вообра-

жá-ю“), то подставляя вмѣсто „е“—„а“, получаю: 1) сса, 2) аса, 3) bbaa, 4) сса, т.-е. форма „а“ является какъ бы ритмической темой стихотворенія. Эта тема доминируетъ во вторыхъ половинахъ строфъ; если принять во вниманіе, что паузная форма „b“ нѣсколько приближается къ „а“, то въ третьей строфѣ мы видимъ нѣкоторый большій порывъ ритма. Замѣчательно, что передъ формами „а“ и близкими къ нимъ (въ данномъ стихотвореніи „е“) мы встрѣчаемъ знаки препинанія (передъ „напоминаютъ“ въ первой строфѣ двѣ точки, передъ „напоминаютъ“ въ первой строкѣ второй строфы—восклицаніе и запятая), дающіе какъ логическую, такъ и грамматическую паузу (передъ словами „и при лунѣ“—запятая, передъ „и предо мной“—тирэ, передъ „напоминаютъ“ четвертой строфы—точка съ запятой); знаки препинанія здѣсь усиливаютъ паузу; послѣ паузы—быстрый разгонъ стиха. Паузныя формы „с“, имѣя стремленіе замедлить время произнесенія пэанически построенныхъ словъ, встрѣчаются между „а“ и „е“ для контраста. Если теперь разобрать ритмъ стихотворенія въ отношеніи къ содержанію, то получимъ слѣдующую аналогію между содержаніемъ и ритмомъ; всякій разъ, какъ воспоминаніе предшествуетъ вызываемому образу, душевный порывъ сопровождается ритмическимъ порывомъ; образъ дѣйствительности („Не пой, красавица... пѣсенъ Грузіи... жестокіе напѣвы“), какъ и образъ воображенія („другая жизнь и берегъ дальній... черты далекой, бѣдной дѣвы“) сопровождаются болѣе или менѣе спокойнымъ темпомъ; переходъ же отъ дѣйствительности къ воображенію сопровождается ритмическимъ порывомъ (напоминаютъ, и предо мной, воображаю, и при лунѣ); ритмическій центръ стихотворенія — въ душевномъ движеніи, а не въ образахъ этого движенія: образы спокойны, тихи; чувства же, сопровождающія образы бурны; такъ у Пушкина всегда: наиболѣе быстрыя, ритмическія движенія стиха чаще всего сопровождаютъ безобразныя движенія души, нежели движеніе самихъ образовъ. Въ строкѣ: „Но ты поешь— и предо мной“ — сосредоточены оба темпа: „Но ты поешь“ — здѣсь изображается видимость; въ этомъ мѣстѣ

стихъ слѣдуетъ спокойному теченію ямба; и вотъ перерывъ; дѣйствіе переносится въ душу поэта: передъ этимъ пауза (тирэ) — и далѣе „и предо мной“... Стихъ становится быстрымъ, пэаническимъ — „воображаю“. Кромѣ того каждая строфа имѣетъ тенденцію открываться спокойнымъ образомъ; въ третьихъ же строкахъ ритмическій порывъ вображенія („напоминаютъ“, „и при лунѣ“, „и предо мной“, „напоминаютъ“); четвертыя строки даютъ аполлиническое видѣніе образа воображенія: ритмическій порывъ успокаивается: „Другую жизнь и берегъ дальній“, „Черты далекой, бѣдной дѣвы“; и опять „Другую жизнь и берегъ дальній“. Кромѣ того: въ разбираемомъ стихотвореніи есть удивительная пропорціональность между строфами стансовъ и строками строфъ; третьи строки всѣхъ четырехъ строфъ такъ относятся къ соотвѣтствующимъ строфамъ, какъ третья строфа стихотворенія относится къ цѣлому стихотворенію; третьи строки каждой изъ четырехъ строфъ имѣютъ ритмическое ускореніе; строки третьей строфы даютъ maximum ускореній; сумма всѣхъ стопъ четвертыхъ строкъ даетъ болѣе симметріи въ чередованіи долгихъ и краткихъ, нежели суммы стопъ первыхъ, вторыхъ и третьихъ строкъ; четвертая строфа симметрична съ первой строфой въ порядкѣ расположенія стопъ. Соотвѣтственно съ ритмической симметріей располагается въ стихотвореніи и психологическая симметрія въ чередованіи образовъ и переживаній; мы полагаемъ, что чередованіе образовъ подчинено и предопредѣлено въ поэзіи музыкальной стихіей творчества, однимъ изъ проявленій которой является поэтическій ритмъ.

Знаки препинанія.

Опредѣливъ паузы и расположеніе словъ по слогамъ, мы въ значительной степени опредѣлили конкретный ритмъ стихотворенія; тѣмъ не менѣе ритмическіе нюансы вноситъ расположеніе знаковъ препинанія; знаки препинанія вліяютъ, вопервыхъ, на продолжительность паузъ, во-вторыхъ, на интонацію; интонація зависитъ не только отъ знаковъ препинанія, но и отъ формъ изобразительности; такъ въ строкѣ: „Не пой, красавица, при мнѣ“ — силлабическая пауза послѣ третьей стопы обусловлена и логическимъ удареніемъ на словѣ

„красавица“, и запятой, которая выдѣляетъ это слово изъ теченія рѣчи; между строками: „Ты пѣсенъ Грузіи печальной“ и „Напоминаютъ мнѣ онѣ“—стоитъ двоеточіе; двоеточіе, во-первыхъ, раздѣляетъ строфу большой паузой на двѣ части и, во-вторыхъ, сочиняетъ первую половину строфы со второй, отчего интонація мѣняется („Не пой... пѣсенъ“ — потому что онѣ „напоминаютъ“); соединяя обѣ части строфы въ интонаціи, двоеточіе заставляетъ насъ нѣсколько быстрѣе прочесть третью строку („Напоминаютъ мнѣ онѣ“), чтобы соединить слово „пѣсенъ“ съ тѣмъ, что̀ пѣсни напоминаютъ; отъ этого пауза послѣ „напоминаютъ“ уменьшается, а внутреннія риѳмы „мнѣ онѣ“ придаютъ строкѣ еще бо́льшую легкость. Точно такъ же расположеніе знаковъ препинанія въ 3-ей и 4-ой строкѣ второй строфы индивидуализируютъ ритмъ; запятая, подчеркивая паузу передъ пэаномъ „и предо мно́й“, еще болѣе останавливаетъ голосъ благодаря отсутствію запятыхъ во второй половинѣ третьей строки и первой половинѣ четвертой; третьи строки второй и третьей строфы симметричны, благодаря паузѣ передъ пэаномъ („и при лунѣ“, — „и предо мной“); но присутствіе тирэ въ третьей строфѣ, растягивая паузу, нѣсколько нарушаетъ симметрію. Замѣчательно, что повторяя первую строфу въ концѣ стихотворенія, Пушкинъ мѣняетъ въ ней знаки препинанія,—двоеточіе, раздѣляющее строфу пополамъ, смѣняется точкой съ запятой,—отчего мѣняется интонація чтенія; строка: „Напоминаютъ мнѣ онѣ“—произносится уже спокойнѣе, чуть-чуть медленнѣе.

Отвлеченный ритмъ, усложнившись при помощи силлабическихъ паузъ, усложняется вторично подъ вліяніемъ знаковъ препинанія.

Наконецъ, отношеніе количества согласныхъ къ количеству гласныхъ вліяетъ на тяжесть или легкость произнесенія.

Разнообразіе въ словесной инструментовкѣ равноритмичныя строки превращаетъ въ разноритмичныя; такъ: первая, вторая, шестая, седьмая, девятая, десятая, одинадцатая, двѣнадцатая, тринадцатая и четырнадцатая строки стихотворенія равноритмичны, если разсматривать ритмъ отвлеченно; если же раз-

сматривать ритмъ, принимая во вниманіе силлабическія паузы, то равноритмичными окажутся лишь первая, вторая, шестая, одинадцатая и двѣнадцатая строки; если же учесть индивидуализацію ритма при помощи знаковъ препинанія, то равноритмичными строками будутъ лишь вторая, шестая и четырнадцатая строки, т.-е. собственно говоря двѣ строки: „Ты пѣсенъ Грузіи печальной“, и „Твои жестокіе напѣвы“; ритмическая индивидуальность обнаружится такъ:

Въ первой строкѣ — 11 согласныхъ при 9 гласныхъ.
Во второй строкѣ — 9 согласныхъ при 9 гласныхъ.

Заключаемъ отсюда, что вторая строка читается легче.

Но съ другой стороны въ первой строкѣ пн слова „пѣсенъ“ аллитерируетъ съ „пн“ слова „печальной“, а „с“ слова „пѣсенъ“ съ „з“ слова „Грузіи“; съ другой стороны удареніе въ первой строкѣ падаетъ на гласныя (е—у—а): а въ первой на (и—о—е); первый комплексъ гласныхъ даетъ болѣе легкое дыханіе, нежели второй. Въ силу всего этого заключаемъ, что строка: „Ты пѣсенъ Грузіи печальной“—ритмичнѣе строки: „Твои жестокіе напѣвы“. Скажемъ заранѣе: изъ двухъ равноритмичныхъ строкъ, заключающихъ приблизительно равное количество согласныхъ (11, 9), та болѣе легко произносится, которая имѣетъ больше аллитерацій и ассонансовъ, при приблизительной одинаковости въ расположеніи словъ. Наоборотъ, если разность между согласными велика, то болѣе ритмичной строкой окажется та, которая заключаетъ меньшее количество согласныхъ.

Изъ двухъ строкъ: „Другую жизнь и берегъ дальній“, и „Черты далекой, бѣдной дѣвы“ —первая звучитъ ритмичнѣе второй; первая: — ую — ии — ее — а — и; вторая: — е — ы — а — е — а — е — а — е — ы; въ первой есть ассонансы (ую, ии, ее), во второй ихъ нѣтъ.

Но здѣсь уже описаніе ритма переходитъ невольно въ описаніе словесной инструментовки.

Выразимъ же ритмическую схему описываемаго стихотворенія въ пэанахъ, ямбахъ и эпитритахъ; называя первую половину строки черезъ „А“, вторую черезъ „В“, называя

ямбъ — „i“, пэанъ второй и четвертый черезъ „p_2“, „p_4“, а эпитриты черезъ соотвѣтствующія „e“, получимъ слѣдующую схему:

Первая строфа.	Вторая.	Третья.	Четвертая.
$A_{ii} + B_{p4}$	$A_{p2} + B_{ii}$	$A_{e3} + B_{p4}$	$A_{ii} + B_{p4}$
$A_{e3} + B_{p4}$	$A_{ii} + B_{p4}$	$A_{ii} + B_{p4}$	$A_{e3} + B_{p4}$
$A_{p4} + B_{ii}$	$A_{ii} + B_{p4}$	$A_{ii} + B_{p4}$	$A_{p4} + B_{ii}$
$A_{ii} + B_{ii}$	$A_{ii} + B_{ii}$	$A_{e1} + B_{p4}$	$A_{ii} + B_{ii}$

Присоединяя значенія паузъ къ выраженнымъ формуламъ, получаемъ (при $a = e$):

Первая.	Вторая.
$A_{ii} + B_{(p4 + e)}$	$A_{(p2 + a)} + B_{ii}$
$A_{e3} + B_{(p4 + e)}$	$A_{ii} + B_{(p4 + e)}$
$A_{(p4 + a)} + B_{ii}$	$A_{ii} + B_{(p4 + a)}$
$A_{ii} + B_{ii}$	$A_{ii} + B_{ii}$

Третья.	Четвертая.
$A_{e3} + B_{(p4 + b)}$	$A_{ii} + B_{(p4 + e)}$
$A_{ii} + B_{(p4 + b)}$	$A_{e3} + B_{(p4 + e)}$
$A_{ii} + B_{(p4 + a)}$	$A_{(p4 + a)} + B_{ii}$
$A_{e1} + B_{(p4 + a)}$	$A_{ii} + B_{ii}$

Обозначая знаки препинанія: точку черезъ „α“, точку съ запятой — „β“, двоеточіе — „γ“, тирэ — „δ“, запятую — „ε“, вставляя въ соотвѣтственныя мѣста, получаемъ слѣдующую степень усложненія ритма.

Первая.	Вторая.
$A_{(i + \varepsilon)\, i} + B_{(p4 + e + \varepsilon)}$	$A_{(i + \varepsilon)\, \pi + a)}$ *) $+ B_{ii}$
$A_{ii} + B_{(p4 + \gamma)}$	$A_{ii} + B_{(p4 + e)}$
$A_{(p4 + a)} + B_{ii}$	$A_{(i + \varepsilon)\, (i + \varepsilon)} + B_{(p4 + a)}$
$A_{ii} + B_{(ii + \alpha)}$	$A_{ii} + B_{(\varepsilon + \iota)\, (i + \alpha) a}$

---

*) $p_2 = i\,\pi$, гдѣ π = пиррихію,

Третья.

$$A_{e_3} + B\left((\varepsilon + \pi) + (i + \varepsilon)\right) + e)$$
$$A_{ii} + B\left((\varepsilon + \pi + i + \beta) + в\right)$$
$$A_i\,(i + \delta) + B_{(p_4 + a)}$$
$$A_{e_1} + B_{(p_1 + a + \alpha)}$$

Съ точки зрѣнія отвлеченнаго ритма первая строка эквивалента шестой, седьмой, десятой, одиннадцатой.

Съ точки зрѣнія второй схемы она эквивалентна уже только шестой строкѣ.

Съ точки зрѣнія третьей схемы, она не эквивалентна никакой другой строкѣ (кромѣ тринадцатой, которая буквально повторяетъ первую).

Въ первой схемѣ мы имѣемъ шесть ритмически-индивидуальныхъ строкъ изъ двѣнадцати.

Во второй схемѣ мы имѣемъ уже девять ритмически-индивидуальныхъ строкъ.

Въ третьей схемѣ уже всѣ двѣнадцать строкъ индивидуальны: здѣсь первая строфа ритмически проще второй; вторая проще третьей; въ третьей строкѣ сложность ритма возрастаетъ, разрѣшаясь въ первональную простоту въ четвертой строфѣ.

Переходя къ описанію словесной инструментовки стихотворенія, мы должны опредѣлить прежде всего чередованіе гласныхъ и согласныхъ. Выписывая гласныя (по произношенію) и согласныя отдѣльно имѣемъ:

Гласныя *).

1) ео́аа́иаие́	7) ие́ио́ииуе́
2) ые́еу́іиеа́а	8) еы́ао́ао́ае́ы
3) ааиа́юе́ае́	9) яи́аи́ыаао́
4) уу́юи́иееа́	10) ия́уи́еаыа́ю
5) уы́ааиа́юе	11) оы́ао́иеао́
6) аи́ео́іеае́ы	12) ео́яо́ааа́ю

*) Гласныя мы выписываемъ такъ, что звукъ, на который падаетъ удареніе, мы отмѣчаемъ особо.

Согласныя.

1) нп, крсвц, пр, мн	7) стп, нч, пр, лн
2) т, псн, грз, пчлн	8) чрт, длк, бдн, дв
3) нпмнт, мн, н	9) прзрк, мл, ркв
4) дрг, жзн, брг, длн	10) тб, вдв, збв
5) в, нпмнт, мн	11) нт, пш, пр, мн
6) тв, жстк, шв	12) г, внв, вбрж

Имѣемъ: 1) а(я) — 32; и — 18; е — 20; у(ю) — 10; о — 10; ы — 8. Это соотношеніе звуковъ крайне любопытно; нормально звуковъ на „и“ въ общей сложности всегда болѣе звуковъ на „е“; въ данномъ же стихотвореніи „е“ доминируетъ надъ „и“, какъ и число сравнительно рѣдкихъ „о“ равно „у (ю)“; принимая амплитуду звуковой скалы отъ „и“ къ „у“, мы видимъ, что звуковая волна стихотворенія держится на средней высотѣ. Слѣдующіе звуки падаютъ на ямбы: е о а а ю е а е у у ю и и е е а и у ы ю е о и е о и е и о е ы а е а е а е ы е е у и о ы а о, т.-е, а = 9, и = 7, о = 6, у(ю) = 7, е = 13, ы = 4. Слѣдующіе звуки падаютъ на эпитриты: ы е е у я и а и е о я о, т.-е., а(я) = 3, и = 2, е = 3, у = 1, о = 2, ы = 1. Слѣдующіе звуки падаютъ на пэаны: и а и е и и е а а а а и а а а и а и е а е ы и и у е ы а а о е а ы а ю и и а о а а а а ю, т.-е., а = 20, и = 11, е = 6, у (ю) = 2, о = 2, ы = 3; Сопоставляя эти цифры, мы заключаемъ, что спокойный темпъ ямба и замедленный темпъ эпитрита сопровождается сравнительно небольшимъ количествомъ „а“ (12) и подавляющимъ количествомъ „е“ (16) и „у(ю)“ (8); наоборотъ, ускоренный темпъ пэановъ сопровождается „а“ (20) и „и“ (11) при очень небольшомъ количествѣ „е“ и „у“. Если принять во вниманіе, что пэаны стихотворенія въ общемъ появляются въ мѣстахъ душевнаго движенія, а „а“ есть наиболѣе открытый звукъ, выражающій полноту, то становится совершенно понятнымъ, что инструментовка при помощи „а“, оттѣненныхъ „и“, выражаетъ гармоническое настроеніе духа, слегка окрашенное грустью.

Обратимся къ согласнымъ. Стихотвореніе заключаетъ: носовыхъ — 27; губныхъ — 36; плавныхъ — 17; зубныхъ — 19,

гортанныхъ—8, свистящихъ—12, шипящихъ—4. Если раздѣлить группы согласныхъ на твердыя и мягкія, то твердыхъ звуковъ въ стихотвореніи будетъ 57, мягкихъ же 53. Прибавляя суммы согласныхъ послѣдней строфы, получимъ: носовыхъ—40, губныхъ — 45, плавныхъ — 24, зубныхъ — 24, гортанныхъ—12, свистящихъ—16, шипящихъ—5.

Сравнимъ согласныя разбираемыхъ стансовъ съ согласными Пушкинскаго стихотворенія „Ея глаза“; мы получимъ въ послѣднемъ стихотвореніи слѣдующія суммы: носовыхъ — 36, губныхъ — 28, плавныхъ — 27, зубныхъ — 39, гортанныхъ—29, свистящихъ—26, шипящихъ—1.

Въ стихотвореніи „Не пой, красавица, при мнѣ“ 16 строкъ; въ стихотвореніи „Ея глаза“ 17 строкъ; оба стихотворенія написаны ямбическимъ диметромъ со схемами риѳмъ „abab“. Сумма согласныхъ перваго стихотворенія—176; сумма согласныхъ второго стихотворенія—186; вычитая изъ 186 суммы согласныхъ послѣдней 17-ой строки—12, получаемъ 174. Итакъ отношеніе количества согласныхъ къ гласнымъ въ обоихъ стихотвореніяхъ приблизительно одинаково; группы же согласныхъ неравнозначны: количество носовыхъ, плавныхъ и шипящихъ звуковъ приблизительно одинако въ обоихъ стихотвореніяхъ. Первое стихотвореніе изобилуетъ губными звуками (на 17 губныхъ больше) сравнительно со вторымъ и, наоборотъ, оно бѣдно гортанными (на 17 гортанныхъ меньше), свистящими (на 10 меньше), зубными (на 15 меньше) сравнительно со вторымъ. Сумма носовыхъ и губныхъ болѣе суммы всѣхъ прочихъ звуковъ на 14 звуковъ; во второмъ же стихотвореніи эта сумма на 58 звуковъ менѣе суммы прочихъ звуковъ. Совершенно ясно, что инструментовка этого стихотворенія губно-носовая (группа звуковъ „пмн“ проходитъ сквозь все стихотвореніе).

Не пой красавица при мнѣ
Ты пѣсенъ Грузіи печальной
Напоминаютъ мнѣ онѣ
Другую жизнь и берегъ дальній

Здѣсь симметрія группы „нп“, т.-е., соединеніе носовой съ губной, которая проходитъ въ четверостишіи, то какъ „нп“, то какъ „пн“; а то „п“ смягчается въ „м“ (мн) или переходитъ въ „б“; на четырехъ строкахъ имѣемъ нп (не пой), мн (мнѣ), пн (пѣсенъ), пн (печальной) нп (напо-), мн (-минаютъ), мн (мнѣ), нб (жизнь и берегъ).

Восемь разъ настойчиво проходитъ одна и та же группа съ легкими модификаціями; главная тема инструментовки этой строфы губно-носовые звуки; и въ пэанической, логически важной строкѣ „Напоминаютъ мнѣ онѣ“ — мы имѣемъ идеалъ инструментовки; всѣ согласныя этой строки либо губные, либо носовые звуки. Кромѣ основной группы проходитъ побочная группа „гр“, т.-е. гортанная съ твердой плавной то въ видѣ кр, то въ видѣ гр, и еще разъ въ видѣ рг (красавица, Грузіи, другую, берегъ). Губно-носовыя, дающія въ общемъ мягкій звукъ (какъ бы струнный звукъ), чередуются съ гортанноплавными (какъ бы сухими звуками); характерно, что эти четыре группы падаютъ на слова, живописующія образы, а не переживанія. Въ первыхъ двухъ строкахъ въ соотвѣтственныхъ мѣстахъ стиха имѣемъ равнозвучныя группы звуковъ: Крсвц, Грзпч („Красавица“, „Грузіи печальной“), гдѣ „к“ сходно съ „г“ „р“ съ „р“, „с“ съ „з“, „в“ съ „п“, „ц“ съ „ч“. Слогъ „Гру“ сходитъ въ звуковомъ отношеніи со звуками „Другу“... „Красавица, Грузія, берегъ, другая жизнь“ все это образы; и образы эти инструментованы звуками трубъ или барабана; ритмъ этихъ звуковъ медленный и потому, что ямбъ въ большинствѣ случаевъ выдержанъ здѣсь, и потому, что количество согласныхъ здѣсь бо̀льшее (слѣдовательно звукъ матеріальнѣе); „не пой“, „напоминаютъ мнѣ онѣ“ — звуки здѣсь не даютъ образовъ, изображая дѣйствіе души; инструментованы дѣйствія души струнными легкими, быстрыми звуками. Отвлекаясь отъ содержанія звуковыхъ сочетаній, мы могли бы изобразить инструментовку словъ въ видѣ симфоніи быстро смѣняющихся струнныхъ звуковъ и медленно раздающихся среди нихъ трубныхъ или барабанныхъ звуковъ, которые то растутъ, то замираютъ въ плескѣ струнъ. Предо-

ставляю читателю связать смыслъ такой инструментовки съ содержаніемъ первой строфы—для меня онъ ясенъ.

Вторая строфа:

Увы напоминаютъ мнѣ
Твои жестокіе напѣвы
И степь и ночь и при лунѣ
Черты далекой бѣдной дѣвы

Первая строка второй строфы, повторяя группу звуковъ нпмн-мн третьей строки первой строфы, вторично усиливаетъ впечатлѣніе струнъ; губноносовая инструментовка и здѣсь доминируетъ: вн (увы на-), нп (напо-), мн (-минаютъ), мн (мнѣ), нпв (напѣвы), нп (ночь и при-), пн (при лунѣ), бн (бѣдной), нв (-дной дѣвы); группа губно-носовая слышится девять разъ; „увы" первой строки консонируетъ съ „твои" второй; но вмѣсто гортанно-плавной группы, противоположной губно-носовой, здѣсь имѣемъ зубно-свистящую и консонирующую съ этой послѣдней группу чт : ст (степь) жст (жестокіе), чт (черты); зубная этой группы, повторяясь упорно въ послѣдней строкѣ (черты далекой бѣдной дѣвы), своеобразно соединяясь здѣсь съ губноносовой группой бнв+ +дд, даютъ своеобразный синтезъ двухъ инструментальныхъ темъ: „бѣдной дѣвы". Слова „увы", „напоминаютъ мнѣ", „напѣвы" изображаютъ опять струнные звуки, соотвѣтствующіе безо̀бразнымъ движеніямъ души; слова „степь", „ночь", „черты далекой бѣдной дѣвы" — преимущественно опять таки касаются образовъ и инструментованы болѣе грубыми средствами, пока въ словахъ „бѣдной дѣвы" двѣ инструментальныя темы не сольются. Характерно, что первая группа словъ (безо̀бразная) звучитъ ускореннѣе, тогда какъ вторая (образная)—замедленнѣе.

Третья строфа:

Я призракъ милый роковой
Тебя увидѣвъ забываю

Но ты поешь и предо мной
Его я вновь воображаю

Здѣсь инструментовка, параллельно усложненію ритма, усложняется. Группа губно-носовая пропадаетъ въ первыхъ двухъ строкахъ, появляясь однако въ третьей и четвертой НП (но ты поешь), МН (мной), ВН (вновь); группа губно-носовая, какъ бы въ борьбѣ съ зубными предыдущей строки теряетъ Н, вступая въ соотношеніе съ плавными: ПР (призракъ), РМ (-зракъ ми-), МЛ (милый), РВ (роковой); но въ слѣдующей строкѣ появляется зубной звукъ и инструментальный синтезъ четвертой строки второй строфы (бѣдной дѣвы), какъ зубно-губная группа, всплываетъ вновь: ТБ (тебя), ВД (увидѣвъ), ДВ (увидѣвъ) ЗБВ (забываю), продолжаясь въ третьей: ТП (ты поешь) ПД (предо); но теперь воскресаетъ Н; въ третьей строкѣ третьей строфы синтезъ двухъ группъ—губноносовой съ губно-зубной; группы НП и ПД(Т) сливаются въ группы НТП (но ты поешь) ПДМН (и предо мной). Въ четвертой строфѣ основная губная группа рѣшительно побѣждаетъ зубныя: ВНВВБЖ (вновь воображаю). Здѣсь уже намѣчается побѣда основной группы ПН, которая побѣдно проходитъ въ четвертой строфѣ.

Итакъ мы имѣемъ въ стихотвореніи инструментовку губно-носовую; она выражается уже въ началѣ, усиливается въ третьей строкѣ, соединяется съ зубной въ группу („бѣдной дѣвы“) восьмой строки, теряя носовую „Н“ и присоединяя ее въ одинадцатой строкѣ; паралельно этимъ строкамъ наростаетъ и доминирующій смыслъ стихотворенія: „не пой, при мнѣ, ты пѣсенъ“ (намѣчается губно-носовая тема, соотвѣтствующая еще пока смутно волнующему настроенію; „напоминаютъ мнѣ онѣ“ (выражается основная инструментальная тема, соотвѣтствующая ускоренію темпа и болѣе ясному выраженію настроенія); „черты далекой бѣдной дѣвы“ (появляется опредѣленный образъ, соединяющій окружающую дѣйствительность съ образомъ настроенія и соотвѣтствующій началу соединенія двухъ противоположныхъ инструментальныхъ темъ: зубной, побочной, и губно-носовой, основной). Эти

темы, губно-носовая (быстрая, струнная, безобразная, діонисическая) и зубная (медленная, твердая, образная, аполлиническая) соединяются въ тему губно-зубно-носовую (медленно-быструю, струнно-трубную, трагическую). „Но ты поешь—и предо мной“... (подразумѣвается неописуемое видѣніе, которое однако закрывается отъ взора читателя). Характерно, что пауза въ этой строкѣ, изображенная тирэ, соотвѣтствуетъ кульминаціонной точкѣ въ стихотвореніи. Инструментовка вполнѣ соотвѣтствуетъ усложненію ритма. Въ третьей строфѣ насъ встрѣчаетъ удивительная гармонія возрастанія ритмической, логической и инструментальной сложности.

Если принять во вниманіе, что ускоряющіе темпъ пэаны инструментованы въ общемъ губноносовыми „а“ „и“, а болѣе медленные ямбы инструментованы другими группами согласныхъ съ „е“, „у“, „о“ (конечно относительно), то мы имѣемъ уже передъ собой общую инструментальную схему стихотворенія.

Касаясь другихъ инструментальныхъ формъ, мы можемъ сказать относительно гласныхъ:

Ассонансы. Особенно замѣчательныхъ ассонансовъ здѣсь нѣтъ.

Строка четвертая состоитъ изъ ассонансовъ („Другую жизнь и берегъ дальній“ — ууу-ии-ее...); здѣсь же контрастъ (ууу-ии), соотвѣтствующій ассонансу и контрасту второй строки (ее-у-ии) („пѣсенъ Грузіи“); въ первой строкѣ имѣемъ, пожалуй, ассонансъ и симметрію въ словахъ („Красавица...) (ааиа), слово „красавица“ ассонируетъ со словомъ „напоминаютъ“: и тутъ и тамъ—„ааиа“.

Седьмая строка представляетъ собой образецъ дегрессіи звуковъ (и-е-о-у), соединенной съ ассонансомъ (и-и-ии) въ сложную симметрію (иеиоииу): „И степь, и ночь, и при лунѣ“, продолжающуюся въ сложную симметрію восьмой строки (еы-аѐаеа-еы) — „Черты далекой, бѣдной дѣвы“.

Къ своеобразной игрѣ согласныхъ относимо ихъ расположеніе въ первой строфѣ:

п . . . . п
п . . . . п
Н . . . . н
Д . . . . д

Если прочесть эти звуки сверху внизъ, то получимъ двѣ группы ПНД, т.-е. губно-зубно-носовыя группы, появляющіяся въ мѣстѣ логическаго, ритмическаго и инструментальнаго напряженія („Но ты поешь — и предомной“).

Къ числу изысканныхъ аллитерацій относятся слова „бѣдной дѣвы“.

Къ первой строфѣ есть замаксированная риѳма: „Гру-зіи“ и „другу-ю“; къ явнымъ внутреннимъ рифмамъ относимы слѣдующія: въ третьей строкѣ „мнѣ — онѣ“; во второй строфѣ три полуриѳмы („увы, твои, при“).

Эти явныя, неявныя, внѣшнія и внутреннія риѳмы въ общей сложности придаютъ гармонію стиху; сравнивая риѳмическую (не ритмическую) инструментовку по строфамъ, мы видимъ, что она бѣднѣе всего въ третьей строфѣ, то есть, въ строфѣ наибольшей ритмической сложности; забѣгая впередъ, скажемъ, что у поэтовъ мы наблюдали весьма часто обратную пропорціональность между ритмической и риѳмической сложностью.

Подсчитывая сумму согласныхъ, органически связанныхъ другъ съ другомъ въ группы, мы видимъ что эта сумма согласныхъ велика, а именно: 122 согласныхъ органически входятъ въ ухо гармонически (т.-е. онѣ образуютъ инструментовку); и только 32 согласныхъ можно безъ ущерба для инструментовки выкинуть изъ стихотворенія; дѣля 122 на 32, получаемъ приблизительно 4; это значитъ: на четыре согласныхъ приходится только одна согласная, которая, будучи воспринята ухомъ, не вноситъ опредѣленной гармоніи въ наше воспріятіе.

Можно сказать, что разбираемое стихотвореніе есть сплошная аллитерація, понимаемая въ болѣе широкомъ смыслѣ этого слова.

Намъ остается теперь разсмотрѣть симметрію словъ по слогамъ и по грамматическимъ формамъ. Оставляя пока односложныя мѣстоименія (я, ты, онъ) въ именительномъ падежѣ безъ особаго разсмотрѣнія точно такъ же, какъ союзы и предлоги, и обозначая односложныя слова черезъ—a, двухсложныя черезъ „b“, трехсложныя черезъ „c“, четырехсложныя черезъ „d“, пятисложныя и болѣе черезъ „e“, получимъ слѣдующую схему словъ:

1-ая строфа.	2-ая.	3-я.	4-я.
a d a	b e a	b b c	a d a
b c c	b d c	b c d	b c c
e a a	a a b	b a	e a a
c a bb	b c bb	b a e	c a bb

Симметрія словъ по слогамъ такова: наиболѣ симметрична первая и четвертая строфа; здѣсь равносложпыя слова расположены въ первой строкѣ между разносложнымъ; въ прочихъ же строкахъ равносложпыя расположены рядомъ; въ первой строфѣ преобладаютъ односложныя. Во второй строфѣ симметрична вторая половина. Въ третьей строфѣ интересна вторая строка, гдѣ идетъ послѣдовательное нарощеніе слоговъ (двухсложное, трехсложное, четырехсложное).

Записывая полную схему словъ (включая мѣстоимѣнія личныя, союзы, частицы и пр.) получаемъ:

aadaa abcc eaa caabb	для первой,	bea bdc aaaaaab bcbb	для второй,	abbc bcd aababa baae	для третьей,

Тутъ находимъ мы больше симметріи; седьмая строка интересна въ томъ отношеніи, что здѣсь скопленіе шести односложныхъ, изъ которыхъ четыре—явно неударяемы и два—явно ударяемы; тѣмъ не менѣе строка читается легко.

Замѣчательно, что суммы словъ въ каждой изъ четырехъ

строфъ равны „17“. Соединяя равноударяемыя слова одинаковыми указателями, имѣемъ:

$a_2\ a_1\ d_1\ a_2\ a_1$	$b_2\ e_1\ a_1$	$a_1\ b_1\ b_1\ c_3$
$a_1\ b_1\ c_1\ c_2$	$b_2\ d_1\ c_2$	$b_2\ c_2\ d_2$
$e_1\ a_1\ a_1$	$a_2\ a_1\ a_2\ a_1\ a_2\ a_2\ b_2$	$a_2\ a_1\ b_2\ a_2\ b_2\ a_1$
$c_2\ a_1\ a_2\ b_1\ b_1$	$b_2\ c_2\ b_1\ b_1$	$b_2\ a_1\ a_1\ e_1$.

Въ первой строфѣ двухсложныя типа b_1 (пѣсенъ, берегъ, дальній); во второй преобладаютъ двухсложныя типа b_2 (увы, твои, лунѣ, черты); въ концѣ второй строфы и въ началѣ третьей идутъ формы b_1 (бѣдной, дѣвы, призракъ, милый); далѣе въ третьей строфѣ опять формы b_2 (тебя, поешь, его). Двухсложныя смѣняются волнами; поднимается волна b_1 (въ первой строфѣ) и смывается волной b_2 (во второй); между второй и третьей поднимается волна b_1 и смывается вновь b_2 (въ третьей строфѣ).

Во всемъ стихотвореніи преобладаютъ трехсложныя одного типа c_2 (печальной, другую, напѣвы, далекой, увидѣвъ) и только два трехсложныхъ нарушаютъ симметрію: Грузіи (въ первой строфѣ), роковой (въ третьей).

Четырехсложныя въ первыхъ двухъ строфахъ таковы: красавица, жестокіе; а въ третьей строфѣ иная форма: забываю; пятисложное вездѣ одного типа (ускоряющаго темпъ).

Разобравъ расположеніе словъ по удареніямъ на слогахъ, мы начинаемъ понимать смыслъ перемѣны ударенiй въ двухтрех-и четырехсложныхъ словъ въ третьей строфѣ; здѣсь, какъ мы уже знаемъ, напряженіе логическаго, ритмическаго и инструментальнаго содержанія; здѣсь же мы видимъ любопытную перемѣну удареній; двухсложныя второй стопы типа „пѣсенъ“ и трехсложныя двухъ предыдущихъ строфъ типа „Грузіи“ и „печальной“, какъ и четырехсложныя типа „жестокіе“ вдругъ переносятъ удареніе къ концу слова: „тебя“, „роковой“, „забываю“. Мы знаемъ смыслъ такого переноса: слова произносятся болѣе порывисто; ритмическое ускореніе зависитъ именно отъ такого стремленія употреблять слова, ударяемыя въ концѣ.

Разсмотримъ теперь расположеніе словъ по грамматическимъ формамъ; называя существительныя равнопадежныя черезъ „α", разнопадежныя черезъ „α" съ указателемъ; мѣстоимѣнія черезъ „α'", прилагательныя (простыя и глагольныя) черезъ „β", глаголы черезъ „γ", разновременныя черезъ „γ'", „γ''" и т. д., предлоги черезъ „δ", союзы черезъ „ε" и мѣстоимѣнія черезъ „ζ", частицы черезъ „ϑ", получимъ:

$(\vartheta)\,\gamma'_2\,\alpha_1\,(\delta)\,\alpha'_3$	$(\vartheta)\,\gamma'_6\,\alpha'_3$	$\alpha'_1\,\alpha_4\,\beta_4\,\beta_4$
$\alpha'_1\,\alpha_4\,\alpha_2\,\beta_2$	$\alpha'_1\,\beta_1\,\alpha_1$	$\alpha'_4\,\gamma^2\,\gamma'_1$
$\gamma'_6\,\alpha'_3\,\alpha'_1$	$(\varepsilon)\,\alpha_4\,(\varepsilon)\,\alpha_4\,(\varepsilon)\,(\delta)\,\alpha_6$	$(\varepsilon)\alpha'\,\gamma'_2(\varepsilon)\,(\delta)\alpha'_5$
$\beta_4\,\alpha_4\,(\varepsilon)\,\alpha_4\,\beta_4$	$\alpha_4\,\beta_2\,\beta_2\,\alpha_2$	$\alpha'_4\,\alpha'_1\,(\zeta)\,\gamma'_1$

Интересна игра существительныхъ и мѣстоимѣній съ прилагательными: $\alpha\alpha\alpha\beta$, $\beta\alpha\varepsilon\alpha\beta$, $\alpha\beta\alpha$, $\alpha\beta\beta\alpha$, $\alpha\alpha\beta\beta$; существительныхъ съ глаголами: $\alpha\gamma\alpha$, $\gamma\alpha\alpha$, $\alpha\gamma\gamma$, $\alpha\alpha\gamma$, $\gamma\alpha$.

1) Ты пѣсенъ Грузіи печальной...
Другую жизнь и берегъ дальній...
Твои жестокіе напѣвы...
Черты далекой, бѣдной дѣвы...
Я призракъ милый роковой.

2) Напоминаютъ мнѣ онѣ...
Напоминаютъ мнѣ...
Тебя увидѣвъ, забываю...
Ты поешь... и предо мной
Его я вновь... воображаю...
Напоминаютъ мнѣ онѣ...

Вторая группа, состоящая изъ сочетаній „$\alpha\gamma$" звучитъ порывистѣе; она же безо́бразнѣе; основная инструментальная тема проявляется въ этой группѣ съ бо́льшей силой.

Первая группа, состоящая изъ сочетаній „$\alpha\beta$", звучитъ медленнѣе; въ ней сосредоточены образы съ побочными инструментальными темами.

Въ четвертыхъ строкахъ 1-ой, 2-ой и 4-ой строфъ описывается видѣніе, вызванное душевнымъ движеніемъ и пѣсней,

т.-е., выражаясь словами Ницше, — аполлиническій образъ; здѣсь получается спокойное движеніе ритма:



Характерно, что и грамматическая симметрія здѣсь наиболѣе ярко выражена: эти строки таковы: $\beta_4\ \alpha_4\ (\varepsilon)\ \alpha_4\ \beta_4$, $\alpha_4\ \beta_2\ \beta_2\ \alpha_2$, $\beta_4\ \alpha_4\ (\varepsilon)\ \alpha_4\ \beta_4$.

Инструментально-ритмическій порывъ дается уже въ первой строкѣ, выражается опредѣленно въ третьей, повторяется въ пятой и пятнадцатой; вотъ схемы этихъ строкъ: 1) $(\vartheta)\gamma_2\ \alpha_1\ (\delta)\ \alpha'_3$, 3) $\gamma'_6\ \alpha'_3\ \alpha'_1$, 5) $\vartheta\gamma'_6\ \alpha'_3$, 16) $\gamma'_6\ \alpha'_3\ \alpha'_1$; строки здѣсь связаны сложной симметріей; строка пятая $(\vartheta\ \gamma'_6\ \alpha'_3)$ является какъ бы строкой, своеобразно сочетающей строеніе первой $((\vartheta)\gamma_2\ \alpha_1\ (\delta)\ \alpha'_3)$ и третьей $(\gamma'_6\alpha'_3\ \alpha'_1)$ строкъ; эта строка и логически, и ритмически, и инструментально является строкой, связывающей первую строфу со второй.

Вотъ сколько сложныхъ симметрій инструментовки скрыто подъ видимой простою Пушкинскаго стиха; стихотвореніе является осмысленнымъ въ ритмическомъ, инструментальномъ, грамматическомъ смыслѣ, раздѣляющемъ стихотвореніе на двѣ группы, сообразно двумъ лейтъ-мотивамъ настроенія, проходящемъ въ стихотвореніи.

Ритмически въ группѣ первой maximum пэановъ; въ группѣ второй maximum ямбовъ и эпитритовъ.

Въ группѣ первой maximum „а“ и „и“ въ губно-носовой инструментовкѣ (звуки струнныхъ инструментовъ). Въ группѣ второй maximum „у“ и „е“ въ гортанной, плавной и зубной инструментовкахъ, вперемежку съ губными (звуки деревянныхъ и духовныхъ инструментовъ).

Грамматически въ первой группѣ maximum сочетаній существительныхъ съ глаголами $(\alpha\gamma)$; во второй maximum сочетаній, существительныхъ безъ глаголовъ (α) и существительныхъ съ прилагательными.

Первая группа соотвѣтствуетъ діонисической (безо́бразной темѣ), вторая — аполлинической (образной) темѣ.

Мы должны были бы связать отображеніе діонисическаго

момента стихотворенія въ пэанахъ съ отображеніями діонисическихъ моментовъ другихъ стихотвореній Пушкина; для этого нужно разсмотрѣть ритмъ Пушкинскаго ямба въ связи съ содержаніемъ, выраженнымъ ритмически; такой работы еще не было произведено; забѣгая впередъ, скажемъ, что намъ приходилось наблюдать неоднократно у Пушкина обиліе пэановъ тамъ, гдѣ поэтъ живописуетъ настроеніе, независимо отъ образовъ; и обратно, обиліе метрически правильнаго ямба тамъ, гдѣ поэтъ описываетъ образы. Такъ въ „Русланѣ и Людмилѣ“ поэма начинается описаніемъ пира. Идутъ ямбическія строки съ пэаническими окончаніями, прерываемыя ямбически правильными строками; вотъ чередованіе строкъ: правильная, 9 пэаническихъ, правильная, 3 пэаническихъ, правильная, 3 пэаническихъ, 4 правильныхъ, 3 пэаническихъ, правильная, пэаническая, правильная; но вотъ описывается нетерпѣніе влюбленнаго Руслана и зависть его противниковъ (т.-е. безобразныя чувства), и стихъ ритмически обогащается: непрерывно проходятъ пятнадцать пэаническихъ строкъ, при чемъ ритмическая фигура нетерпѣнія Руслана иная, нежели ритмическая фигура зависти противниковъ; далѣе идетъ образное описаніе соперниковъ Руслана и окончаніе пира: на протяженіи 11 строкъ лишь пять пэаническихъ строкъ; но вотъ слѣдуютъ брачныя мечты Руслана, и вновь 22 строки непрерывныхъ пэановъ, своеобразно расположенныхъ другъ относительно друга; далѣе голосъ Черномора, похищающаго Людмилу; его явленіе въ дымной мглѣ: слѣдуютъ 17 строкъ и изъ нихъ 11 строкъ метрически правильнаго ямба; стихъ становится медленнымъ; andante смѣняетъ allegro. Мы подробно описываемъ ритмику начала „Руслана и Людмилы“ для того, чтобы наглядно показать, что неслучайно въ разбираемомъ стихотвореніи Пушкина моментъ переживанія (динамическій) выраженъ ритмичнѣе, нежели моментъ живописный (статическій).

Мы должны были бы своеобразную симметрію между психологическимъ содержаніемъ стихотворенія и его инструментовкой сравнить съ аналогичными симметріями другихъ стихотвореній Пушкина; къ сожалѣнію, мы этого не можемъ сдѣлать: кропотливый, но все же необходимый ана-

лизъ словесной инструментовки русскихъ лириковъ еще весь впереди.

Тоже и относительно симметріи грамматическихъ формъ.

Все описаніе разбираемаго стихотворенія касалось главнымъ образомъ пока внѣшней формы, т.-е. матеріала словъ; теперь слѣдуетъ коснуться описанія такихъ чертъ стихотворенія, которыя составили бы переходъ отъ внѣшней формы къ формѣ внутренней; такими переходными формами являются архитектоническія формы рѣчи, т.-е. формы расположенія словъ во временной послѣдовательности.

Въ самомъ общемъ видѣ архитектонической формой описываемаго стихотворенія есть форма станса, разбивающая стихотвореніе на четыре большихъ паузы.

Архитектоническія формы имѣютъ непосредственное отношеніе къ внѣшней формѣ въ грамматической симметріи, въ своеобразіи повтореній: такъ симметрія инструментальная и ритмическая первой и четвертой строфъ обусловлены фигурой повторенія.

Имѣемъ сложную форму повторенія; или видоизмѣненную анафору: „Напоминаютъ мнѣ онѣ другую жизнь и берегъ дальній; увы, напоминаютъ мнѣ“, и т. д. Если разсматривать повтореніе въ связи со строкой, то мы видимъ, что въ третьей строкѣ слова „напоминаютъ мнѣ“, открываютъ строку; въ пятой же строфѣ эти слова заканчиваютъ; въ этомъ смыслѣ мы можемъ говорить, что тутъ соединеніе анафоры съ эпифорой, т.-е. форма сплетенія.

Во второй половинѣ второй строфы имѣемъ форму многосоюзія: „И степь, и ночь, и при лунѣ“...

Въ третьей строфѣ имѣемъ эллипсисъ: „Но ты поешь—и предо мной“... „Его (образъ) я вновь воображаю“. Здѣсь пропущены ради сжатости слова „и подъ вліяніемъ тоего пѣнія—его я вновь воображаю“.

Отъ архитектоническихъ средствъ изобразительности незамѣтенъ переходъ къ описательнымъ

фигурамъ рѣчи черезъ посредство слѣдующихъ фигуръ: 1) черезъ посредство апострофы, т.-е. обращенія къ лицу, о которомъ идетъ рѣчь: „Не пой... при мнѣ“, „Но ты поешь“... 2) черезъ посредство восклицанія „увы“, изображающаго интенсивность пѣнія чувствомъ, которое оно возбуждаетъ, 3) черезъ посредство мѣстоимѣнія („Твои жестокіе напѣвы“), представляющаго предметъ изображенія (напѣвы) знакомымъ, 4) черезъ повтореніе склоняемыхъ формъ въ разныхъ формахъ („Тебя увидѣвъ, забываю; но ты поешь“). Въ этомъ мѣстѣ идетъ прихотливое расположенія обилія мѣстоимѣній (я, ты, онъ): „Я призракъ милый, роковой, тебя увидѣвъ забываю; но ты поешь—и предо-мной его я вновь воображаю“...

Я. . . . .
Тебя.
Но ты — предо-мной.
Его я. . . . .

Описанныя архитектоническія формы рѣчи располагаютъ матеріалъ словъ, данный въ ритмической и инструментальной сложности во времени.

Описательныя формы рѣчи.

„Красавица“: здѣсь мы имѣемъ метонимію, потому что лицо (поющая дѣва) замѣняется свойствомъ этого лица (красавица).

„Пѣсни Грузіи“ — метонимія (вмѣсто „пѣсни народа, населяющаго Грузію“: народъ, населяющій мѣсто, замѣняется мѣстомъ).

„Грузіи печальной“—метонимія, потому что мѣсто дѣйствія замѣняется состояніемъ воспринимающаго; одинаково это выраженіе можетъ быть и метафорой, потому что здѣсь совершается вмѣстѣ не только замѣна одного понятія другимъ по качественному отношенію, но и замѣна посредствомъ третьяго предмета (субъекта, воспринимающаго Грузію); если принять во вниманіе, что Грузія есть метонимическое выраженіе для грузинскаго народа, то метафора здѣсь пер-

ваго типа, указаннаго древними, т.-е. такая, гдѣ совершается переносъ отъ предмета одушевленнаго къ неодушевленному.

„Берегъ дальній“—это синекдоха, принимающая форму, близкую къ метонимiи: часть (берегъ) замѣняетъ цѣлое (страну, находящуюся за моремъ по отношенію къ субъекту); здѣсь замѣна количественная, а не качественная (береговая часть страны вмѣсто всей страны).

„Жестокіе напѣвы“—метонимія (дѣйствіе воспріятія замѣняетъ собой воспринимаемое).

„Черты дѣвы“ — въ сущности синекдоха, потому что слово „черты“ замѣняетъ пространственный образъ дѣвы; эта синекдоха стала ходячей, тѣмъ не менѣе это—синекдоха; часть воспріятія, заимствованная изъ воспріятія образа на плоскости вмѣсто цѣлаго воспріятія (образа въ пространствѣ).

„Призракъ“ (вмѣсто образъ)—метафора; здѣсь происходитъ замѣна одного объекта воспріятія другимъ (встающій лишь въ воображеніи образъ реальной дѣвы уподобляется призраку, т.-е. образу, несуществующему или переставшему въ дѣйствительности существовать).

Выраженіе „призракъ роковой“ есть метонимія, потому что дѣйствіе появленія призрака замѣнено производящей явленіе этого дѣйствія причиной (образъ дѣвы является потому, что причина возникновенія его — роковое стеченіе обстоятельствъ, вызванное когда-то появленіемъ образа реально существующей женщины).

Наконецъ, общая изобразительная форма описываемаго стихотворенія есть сравненіе (дѣйствія пѣсни, съ дѣйствіемъ появленія когда-то въ жизни образа женщины, еще доселѣ любимой).

Теперь мы описали данное стихотвореніе со стороны его внѣшней и внутренней формы.

Ямбическій диметръ съ пэанами и эпитритами заключаетъ матеріалъ гармонически инструментованныхъ словъ, расположенныхъ въ архитектоническихъ формахъ и заключающихъ формы описательныя.

Сгруппируемъ же разобранныя средства изобразительности по фигурамъ и тропамъ.

Синекдохи.	Метонимiи.	Метафоры.
Черты дѣвы.	Красавица.	Призракъ.
Берегъ.	Грузiя.	
	Пѣсни Грузiи.	
	Эпитетныя формы метонимiй.	
	Печальная Грузiя.	
	Жестокiе напѣвы.	
	Призракъ роковой.	

Эпитетныя формы здѣсь метоническiя. Метонимiи преобладаютъ надъ метафорами; 6 метонимiй, 2 синекдохи, одна (или собственно говоря двѣ) метафоры.

Если принять въ соображенiе все сказанное мной въ статьѣ „Магiя словъ" о метафорѣ, какъ завершенiи процесса символизацiи, то мы можемъ замѣтить, что стихотворенiе въ его цѣломъ не даетъ готоваго символическаго образа; недаромъ оно — сплошное сравненiе; въ немъ идетъ борьба двухъ противорѣчивыхъ представленiй; стихотворенiе, воспринятое нами, требуетъ опредѣленно нашего творческаго отношенiя, чтобы завершить символъ, который лишь загаданъ въ стихотворенiи, но не данъ въ опредѣленно-кристаллизованномъ образѣ; скажемъ заранѣе, что въ лирическомъ стихотворенiи чаще всего символическiй образъ есть лишь намекъ, встающiй изъ цѣлаго; но онъ не данъ; преобладанiе метонимiи надъ синекдохами все же показываетъ намъ, что процессъ символизацiи въ стихотворенiи уже приближается къ завершенiю; синекдоха есть стадiя болѣе далекая отъ символа, нежели метонимiя; мы должны бы были сравнивать средства изобразительности описываемаго стихотворенiя со средствами изобразительности другихъ стихотворенiй Пушкина, чтобы оцѣнить оригинальность или закономѣрность пользованiя средствами изобразительности въ данномъ стихотворенiи; но строго научная работа въ этомъ направленiи не существуетъ вовсе.

Въ какихъ архитектоническихъ формахъ даны вышеупомянутыя формы рѣчи?

Сравненiе дано въ стансѣ. Метонимiя „красавица" — въ апострофѣ. Синекдоха „берегъ" въ

сплетеніи; здѣсь же дана эпитетная метонимія „жестокіе напѣвы“. Синекдоха „черты дѣвы“ — въ многосоюзіи. Метафора „призракъ“ и метонимія „призракъ роковой“ — въ повтореніи мѣстоимѣній. Наконецъ, метонимія „пѣсни Грузіи печальной“ въ повтореніи строфъ. Архитектоническія формы располагаютъ во времени формы описательныя. Архитектоническія формы соединяются въ сложныя сплетенія: повтореніе заходитъ въ сплетеніе; сплетеніе содержитъ многосоюзіе; повтореніе въ свою очередь содержитъ въ себѣ апострофу.

Борьба двухъ представленій—даннаго съ воображаемымъ (поющей красавицы съ призракомъ дѣвы) въ сравненіи все время аккомпанируется двойной темой ритма и словесной инструментовки,—съ той разницей, что ритмическія модуляціи разрѣшаются гармонически (въ повтореніи); инструментовка сводится къ единству въ строкѣ, логически выражающей maximum двойственности; въ строкѣ: „Но ты поешь—и предо мной“ двойственность образа и ритма умѣряется синтезомъ инструментальныхъ группъ согласныхъ („н т п“ „п д м н“). Аккомпаниментъ стиля, ритма и инструментовки къ содержанію словъ углубляетъ фонъ этого содержанія: собственнаго содержанія стихотвореніе не имѣетъ: оно возбуждаетъ это содержаніе въ насъ; само по себѣ оно есть сплошная форма плюсъ голая мысль, довольно бѣдная и неоригинальная.

Въ самомъ дѣлѣ.

Вычитая элементы формы (размѣръ, ритмъ, инструментовку, архитектоническія и описательныя фигуры рѣчи), имѣемъ слѣдующую картину: красивая женщина напѣваетъ стихотворцу пѣсни грузинскаго народа, которыя пробуждаютъ въ немъ извѣстное настроеніе, а это настроеніе рождаетъ въ стихотворцѣ воспоминаніе о прошломъ времени и о какомъ-то далекомъ мѣстѣ; напѣвы эти вызываютъ образъ далекой дѣвы, забытой подъ вліяніемъ очарованія красивой женщины; но когда эта женщина начинаетъ пѣть, то стихотворецъ думаетъ о забытой дѣвѣ.

Отсюда слѣдуетъ мораль: музыка вызываетъ воспоминаніе.

Вотъ единственная истина, возвѣщаемая стихотвореніемъ; эта истина есть бѣдное и всякому извѣстное психологическое наблюденіе. Когда говорятъ, что мысль лирическаго стихотворенія важнѣе его формы, то врядъ ли думаютъ о томъ, что такое допущеніе обязываетъ насъ забраковать одно изъ лучшихъ стихотвореній Пушкина; если же подъ содержаніемъ разумѣютъ психическій процессъ, протекающій въ насъ подъ вліяніемъ прочитаннаго, то перемѣщаютъ центръ тяжести стихотворенія въ душу воспринимающаго; восхищеніе или невосхищеніе стихотвореніемъ зависитъ тогда отъ творческой переработки въ насъ впечатлѣнія отъ стихотворенія. Но тогда о лирическомъ произведеніи нельзя судить никакъ. Тогда всякая критика теряетъ смыслъ.

Если же критика существуетъ, то она должна опираться на объективную данность; этой данностью является единство формы и содержанія. Мы описали такое единство со стороны элементовъ одной только внѣшней формы, едва касаясь отношенія внѣшней формы къ формѣ внутренней, и наше описаніе растянулось.

Здѣсь прекращаемъ мы описаніе стихотворенія, хотя намъ еще осталось описаніе формы внутренней, формы образа; наконецъ, другую задачу мы упустили: описать приведенное стихотвореніе въ обратномъ порядкѣ—отъ содержанія къ формѣ.

Мы полагаемъ, что описаніе хотя бы внѣшней формы уже дало богатый матеріалъ для сужденія о мастерствѣ Пушкина, какъ поэта.

1909.

МАГІЯ СЛОВЪ.

1.

Языкъ—наиболѣе могущественное орудіе творчества. Когда я называю словомъ предметъ, я утверждаю его существованіе. Всякое познаніе вытекаетъ уже изъ названія. Познаніе невозможно безъ слова. Процессъ познаванія есть установленіе отношеній между словами, которыя впослѣдствіи переносятся на предметы, соотвѣтствующіе словамъ. Грамматическія формы, обусловливающія возможность самаго предложенія, возможны лишь тогда, когда есть слова; и только потомъ уже совершенствуется логическая членораздѣльность рѣчи. Когда я утверждаю, что творчество прежде познанія, я утверждаю творческій приматъ не только въ его гносеологическомъ первенствѣ, но и въ его генетической послѣдовательности.

Образная рѣчь состоитъ изъ словъ, выражающихъ логически невыразимое впечатлѣніе мое отъ окружающихъ предметовъ. Живая рѣчь есть всегда музыка невыразимаго; „мысль изреченная есть ложь“—говоритъ Тютчевъ. И онъ правъ, если подъ мыслью разумѣетъ онъ мысль, высказываемую въ рядѣ терминологическихъ понятій. Но жи[illegible] изреченное слово не есть ложь. Оно—выраженіе со[illegible]енной сущности моей природы; и поскольку моя природа есть природа вообще, слово есть выраженіе сокровеннѣйшихъ тайнъ природы. Всякое слово есть звукъ; пространственныя и причинныя отношенія, протекающія внѣ меня, посредствомъ слова становятся мнѣ понятными. Еслибы не существовало словъ, не существовало бы и міра. Мое „я“, оторванное отъ всего окружающаго, не существуетъ вовсе; міръ, оторванный отъ меня, не существуетъ тоже; „я“ и „міръ“ возни-

каютъ только въ процессѣ соединенія ихъ въ звукѣ. Внѣ-индивидуальное сознаніе, какъ и внѣ-индивидуальная природа, соприкасаются, соединяются только въ процессѣ наименованія; поэтому сознаніе, природа, міръ возникаютъ для познающаго только тогда, когда онъ умѣетъ уже творить наименованія; внѣ рѣчи нѣтъ ни природы, ни міра, ни познающаго. Въ словѣ дано первородное творчество; слово связываетъ безсловесный, незримый міръ, который роится въ подсознательной глубинѣ моего личнаго сознанія съ безсловеснымъ, безсмысленнымъ міромъ, который роится внѣ моей личности. Слово создаетъ новый, третій міръ — міръ звуковыхъ символовъ, посредствомъ котораго освѣщаются тайны внѣ меня положеннаго міра, какъ и тайны міра, внутри меня заключенныя; міръ внѣшній проливается въ мою душу; міръ внутренній проливается изъ меня въ зори, въ шумъ деревьевъ; въ словѣ, и только въ словѣ возсоздаю я для себя окружающее меня извнѣ и изнутри, ибо я—слово и только слово.

Но слово—символъ; оно есть понятное для меня соединеніе двухъ непонятныхъ сущностей: доступнаго моему зрѣнію пространства и глухозвучащаго во мнѣ внутренняго чувства, которое я называю условно (формально) временемъ. Въ словѣ создается одновременно двѣ аналогіи: время изображается внѣшнимъ феноменомъ—звукомъ; пространство изображается тѣмъ же феноменомъ—звукомъ; но звукъ пространства[1]) есть уже внутреннее пересозданіе его; звукъ соединяетъ пространство съ временемъ, но такъ, что пространственныя отношенія онъ сводитъ къ временнымъ; это вновь созданное отношеніе въ извѣстномъ смыслѣ освобождаетъ меня отъ власти пространства; звукъ есть объективація времени и пространства. Но всякое слово есть прежде всего звукъ; первѣйшая побѣда сознанія—въ творчествѣ звуковыхъ символовъ. Въ звукѣ возсоздается новый міръ, въ предѣлахъ котораго я чувствую себя творцомъ дѣйствительности; тогда начинаю я называть предметы, т.-е. вторично возсоздавать ихъ для себя. Стремясь назвать все, что входитъ въ поле моего зрѣнія, я въ сущности защищаюсь отъ враждебнаго, мнѣ непонятнаго міра, напирающаго на меня со всѣхъ сторонъ; звукомъ слова я укрощаю эти стихіи; процессъ наиме-

нованіе пространственныхъ и временныхъ явленій словами есть процессъ заклинанія; всякое слово есть заговоръ; заговаривая явленіе, я въ сущности покоряю его; и потому-то связь словъ, формы грамматическія и изобразительныя, въ сущности, заговоры; называя устрашающій меня звукъ грома „громомъ“, я создаю звукъ, который подражаетъ грому (гррр) [2]); создавая такой звукъ, я какъ бы начинаю возсоздавать громъ; процессъ возсозданія и есть познаніе; въ сущности, я заклинаю громъ. Соединеніе словъ, послѣдовательность звуковъ во времени уже всегда—причинность. Причинность есть соединеніе пространства со временемъ; звукъ есть одинаково символъ и пространственности, и временности; звукъ, опредѣлимый извнѣ, соединяетъ пространство со временемъ въ этомъ смыслѣ; произнесеніе звука требуетъ момента времени; кромѣ того: звукъ всегда раздается въ средѣ, ибо онъ есть звучащая среда. Въ звукѣ соприкасаются пространство и время, и потому-то звукъ есть корень всякой причинности; связь звуковыхъ эмблемъ всегда подражаетъ связи явленій въ пространствѣ и времени.

Слово, поэтому, всегда рождаетъ причинность; оно — творитъ причинныя отношенія, которыя уже потомъ познаются.

Причинное объясненіе на первоначальныхъ стадіяхъ развитія человѣчества есть только творчество словъ; вѣдунъ — это тотъ, кто знаетъ больше словъ; больше говоритъ; и потому — заговариваетъ. Не спроста магія признаетъ власть слова. Сама живая рѣчь есть непрерывная магія; удачно созданнымъ словомъ я проникаю глубже въ сущность явленій, нежели въ процессѣ аналитическаго мышленія; мышленіемъ я различаю явленіе; словомъ я подчиняю явленіе, покоряю его; творчество живой рѣчи есть всегда борьба человѣка съ враждебными стихіями, его окружающими; слово зажигаетъ свѣтомъ побѣды окружающій меня мракъ.

И потому-то живая рѣчь есть условіе существованіе самого человѣчества: оно—квинтъ-эссенція самого человѣчества; и потому первоначально поэзія, познаваніе, музыка и рѣчь были единствомъ; и потому живая рѣчь была магіей, а люди, живо говорящіе, были существами, на которыхъ лежала печать общенія съ самимъ божествомъ. Не даромъ

старинное преданіе въ разнообразныхъ формахъ намекаетъ на существованіе магическаго языка, слова котораго покоряютъ и подчиняютъ природу; не даромъ каждый изъ священныхъ гіероглифовъ Египта имѣлъ тройственный смыслъ: первый смыслъ сочетался со звукомъ слова, дающимъ наименованіе гіероглифическому образу (время); второй смыслъ сочетался съ пространственнымъ начертаніемъ звука (образомъ), т.-е. съ гіероглифомъ; третій смыслъ заключался въ священномъ числѣ, символизировавшемъ слово. Фабръ-д'Оливэ удачно пытается дешифрировать символическій смыслъ наименованія еврейскаго божества; не даромъ мы слышимъ миѳъ о какомъ-то священномъ нарѣчіи Зензаръ, на которомъ были даны человѣчеству высочайшія откровенія. Естественныя умозаключенія и миѳы языка независимо отъ степени ихъ объективности выражаютъ непроизвольное стремленіе символизировать магическую власть слова [3]).

Потебня и Аѳанасьевъ приводятъ рядъ любопытныхъ примѣровъ народнаго творчества, гдѣ ходъ умозаключенія обусловливается звукомъ слова: 11-го мая — воспоминаніе объ обновленіи Царьграда; въ народѣ создалось представленіе, что въ этотъ день работать въ полѣ нельзя, чтобы „Царь градъ не выбилъ хлѣба" (Аѳанасьевъ, „Поэтическія воззрѣнія славянъ" II, в. I, 319); 16-го іюня день Тихона— „Солнце идетъ тише, пѣвчія птицы затихаютъ" (Даль). 1-го ноября Козьма съ гвоздемъ закуетъ (морозъ) (Даль). 2-го февраля Срѣтеніе—зима съ лѣтомъ встрѣтились (Даль). „Володимеръ... заложи городъ на бродѣ томъ и нарече и Переяславль, за не перея славу отрокъ—тъ".

И такъ далѣе.

Назначеніе человѣчества въ живомъ творчествѣ жизни; жизнь человѣчества предполагаетъ общеніе индивидуумовъ; но общеніе—въ словѣ и только въ словѣ. Всякое общеніе есть живой творческій процессъ, гдѣ души обмѣниваются сокровенными образами, живописующими и созидающими тайны жизни. Цѣль общенія—путемъ соприкосновенія двухъ внутреннихъ міровъ зажечь третій міръ, нераздѣльный для общающихся и неожиданно углубляющій индивидуальные образы

души. Для этого нужно, чтобы слово общенія не было отвлеченнымъ понятіемъ; отвлеченное понятіе опредѣленно кристаллизуетъ акты уже бывшихъ познаній; но цѣль человѣчества— творить самые объекты познаній; цѣль общенія — зажигать знаки общенія (слова) огнями все новыхъ и новыхъ процессовъ творчества. Цѣль живого общенія есть стремленіе къ будущему; и потому-то отвлеченныя слова, когда они становятся знаками общенія, возвращаютъ общеніе людей къ тому, что уже было; наоборотъ, живая, образная рѣчь, которую мы слышимъ, зажигаетъ наше воображеніе огнемъ новыхъ творчествъ, т.-е. новыхъ словообразованій; новое словообразованіе есть всегда начало новыхъ познаній.

Поэтическая рѣчь и есть рѣчь въ собственномъ смыслѣ; великое значеніе ея въ томъ, что она ничего не доказываетъ словами; слова группируются здѣсь такъ, что совокупность ихъ даетъ образъ; логическое значеніе этого образа неопредѣленно; зрительная наглядность его неопредѣленна также, мы должны сами наполнить живую рѣчь познаніемъ и творчествомъ; воспріятіе живой, образной рѣчи побуждаетъ насъ къ творчеству; въ каждомъ живомъ человѣкѣ эта рѣчь вызываетъ рядъ дѣятельностей; и поэтическій образъ досоздается— каждымъ; образная рѣчь плодитъ образы; каждый человѣкъ становится немного художникомъ, слыша живое слово. Живое слово (метафора, сравненіе, эпитетъ) есть сѣмя, прозябающее въ душахъ; оно сулитъ тысячи цвѣтовъ; у одного оно прорастаетъ, какъ бѣлая роза, у другого, какъ синенькій василекъ. Смыслъ живой рѣчи вовсе не въ логической ея значимости; сама логика есть порожденіе рѣчи; не даромъ условіе самихъ логическихъ утвержденій есть творческое велѣніе ихъ считать таковыми для извѣстныхъ цѣлей; но эти цѣли далеко не покрываютъ цѣлей языка, какъ органа общенія. Главная задача рѣчи— творить новые образы, вливать ихъ сверкающее великолѣпіе въ души людей, дабы великолѣпіемъ этимъ покрыть міръ; эволюція языка вовсе не въ томъ, чтобы постепенно выпотрошить изъ словъ всяческое образное содержаніе; выпотрошенное слово есть отвлеченное понятіе; отвлеченное понятіе заканчиваетъ процессъ покоренія природы человѣку; въ этомъ смыслѣ на извѣстныхъ ступеняхъ развитія человѣчество изъ

живой рѣчи воздвигаетъ храмы познанія; далѣе наступаетъ новая потребность въ творчествѣ; ушедшее въ глубину безсознательнаго сѣмя-слово, разбухая, прорываетъ сухую свою оболочку (понятіе), проростая новымъ росткомъ; это оживленіе слова указываетъ на новый органическій періодъ культуры; вчерашніе старички культуры, подъ напоромъ новыхъ словъ, покидаютъ свои храмы и выходятъ въ лѣса и поля, вновь заклинать природу для новыхъ завоеваній; слово срываетъ съ себя оболочку понятій: блеститъ и сверкаетъ дѣвственной, варварской пестротой.

Такія эпохи сопровождаются вторженіемъ поэзіи въ область терминологіи, вторженіемъ въ поэзію духа музыки: вновь воскресаетъ въ словѣ музыкальная сила звука; вновь плѣняемся мы не смысломъ, а звукомъ словъ; въ этомъ увлеченіи мы безсознателяно чувствуемъ, что въ самомъ звуковомъ и образномъ выраженіи скрытъ глубочайшій жизненный смыслъ слова—быть словомъ творческимъ. Творческое слово созидаетъ міръ [4]).

Творческое слово есть воплощенное слово (слово—плоть), и въ этомъ смыслѣ оно дѣйствительно; символомъ его является живая плоть человѣка; слово-терминъ — костякъ; никто не станетъ отрицать значенія занятій по остеологіи (ученіе о костяхъ); значеніе остеологіи практически необходимо намъ въ жизни; знаніе анатоміи прежде всего есть одно изъ условій облегченія болѣзней (надо сумѣть выправлять горбы, вправлять вывихи); но никто не станетъ утверждать, что скелетъ есть центральная ось культуры. Придавая терминологической значимости слова первенствующее значеніе, вмѣсто побочнаго и служебнаго, мы убиваемъ рѣчь, т.-е. живое слово; въ живомъ словѣ непрерывное упражненіе творческихъ силъ языка; создавая звуковые образы, комбинируя ихъ, мы въ сущности упражняемъ силы; пусть говорятъ намъ, что такое упражненіе есть игра; развѣ игра не упражненіе въ творчествѣ? Все конкретное многообразіе формъ вытекаетъ изъ игры; сама игра есть жизненный инстинктъ; въ рѣзвыхъ играхъ упражняютъ и укрѣпляютъ—мускулы: они понадобятся воину при встрѣчѣ съ врагомъ; въ живой рѣчи упражняется и крѣпнетъ творческая сила духа: она понадобится въ минуты опасно-

стей, грозящихъ человѣчеству. И потому-то кажущееся неразвитому уху нелѣпымъ упражненіе духа въ звуковомъ сочетаніи словъ играетъ огромное значеніе; созданіемъ словъ, наименованіемъ неизвѣстныхъ намъ явленій звуками мы покоряемъ, зачаровываемъ эти явленія; вся жизнь держится на живой силѣ рѣчи; кромѣ рѣчи у насъ нѣтъ никакихъ прямыхъ знаковъ общеній; всѣ иные знаки (хотя бы живые жесты или отвлеченныя эмблемы) только побочныя, вспомогательныя средства рѣчи. Всѣ они—ничто предъ живой рѣчью; а живая рѣчь—вѣчно текущая, созидающая дѣятельность, воздвигающая передъ нами рядъ образовъ и миѳовъ; наше сознаніе черпаетъ силу и увѣренность въ этихъ образахъ; они—оружіе, которымъ мы проницаемъ тьму. Побѣждена тьма—образы разлагаются; и вывѣтривается поэзія словъ; тогда уже опознаемъ мы слова, какъ отвлеченныя понятія, но вовсе не для того, чтобы убѣдиться въ безцѣльности образовъ языка: мы разлагаемъ живую рѣчь въ понятія для того, чтобы оторвать ихъ отъ жизни, раздавить въ тысячахъ фоліантовъ, заключить въ пыль архивовъ и библіотекъ; тогда живая жизнь, лишенная живыхъ словъ, становится для насъ безуміемъ и хаосомъ: пространство и время вновь начинаютъ намъ грозить: новыя тучи неизвѣстнаго, приплывшія къ горизонту опознаннаго, грозятъ намъ молніями и огнями, вызывая на бой человѣка, грозя сместй родъ людской съ лица земли; тогда наступаетъ эпоха такъ называемаго вырожденія; человѣкъ видитъ, что термины его не спасли; ослѣпленный надвигающейся гибелью человѣкъ въ ужасѣ начинаетъ заклинать словомъ опасности, невѣдомыя ему; къ удивленію своему онъ видитъ лишь въ словѣ средство дѣйствительнаго заклинанія; тогда изъ-подъ коры вывѣтренныхъ словъ начинаетъ бить свѣтовой потокъ новыхъ словесныхъ значеній; создаются новыя слова. Вырожденіе переходитъ въ здоровое варварство; причина вырожденія — смерть слова живого; борьба съ вырожденіемъ—созданіе новыхъ словъ; во всѣ упадки культуръ возрожденіе сопровождалось особымъ культомъ словъ; культъ словъ предшествовалъ возрожденію; культъ слова—дѣятельная причина новаго творчества; ограниченное сознаніе неизмѣнно смѣшивало причину съ дѣйствіемъ; причина (смерть слова живого), вызывавшая дѣйствіе

(противодѣйствіе смерти въ культѣ слова), смѣшивалась съ дѣйствіемъ; творческій культъ слова неизмѣнно связывался съ вырожденіемъ; наоборотъ: вырожденіе есть слѣдствіе вымиранія словъ. Культъ слова—заря возрожденія.

Слово-терминъ — прекрасный и мертвый кристаллъ, образованный благодаря завершившемуся процессу разложенія живого слова. Живое слово (слово-плоть)—цвѣтущій организмъ.

Все, что осязаемо во мнѣ органами чувствъ, разложится, когда я умру; тѣло мое станетъ гніющей падалью, распространяющей зловоніе; но когда закончится процессъ разложенія, я предстану передъ взоромъ меня любившихъ въ рядѣ прекрасныхъ кристалловъ. Идеальный терминъ — это вѣчный кристаллъ, получаемый только путемъ окончательнаго разложенія; слово-образъ — подобно живому человѣческому существу: оно творитъ, вліяетъ, мѣняетъ свое содержаніе. Обычное прозаическое слово, т.-е. слово, потерявшее звуковую и живописующую образность и еще не ставшее идеальнымъ терминомъ,—зловонный, разлагающійся трупъ.

Идеальныхъ терминовъ мало, какъ стало мало и живыхъ словъ; вся наша жизнь полна загнивающими словами, распространяющими нестерпимое зловоніе; употребленіе этихъ словъ заражаетъ насъ трупнымъ ядомъ, потому что слово есть прямое выраженіе жизни.

И потому то единственное, на что обязываетъ насъ наша жизненность,—это творчество словъ; мы должны упражнять свою силу въ сочетаніяхъ словъ; такъ выковываемъ мы оружіе для борьбы съ живыми трупами, втирающимися въ кругъ нашей дѣятельности; мы должны быть варварами, палачами ходячаго слова, если уже не можемъ мы вдохнуть въ него жизнь; другое дѣло—слово-терминъ; оно не представляется живымъ; оно—то, что есть; его не воскресишь къ жизни; но оно безвредно: самый трупный ядъ разложился въ идеальномъ терминѣ, такъ что онъ уже никого не заражаетъ.

Другое дѣло зловонное слово полуобразъ-полутерминъ, ни то, ни сё—гніющая падаль, прикидывающаяся живой: оно, какъ оборотень, вкрадывается въ обиходъ нашей жизни, чтобы ослаблять силу нашего творчества клеветой, будто это творчество есть пустое сочетаніе словъ, чтобы ослаблять силу

нашего познанія клеветой, будто это познаніе есть пустая номенклатура терминовъ. Или, пожалуй, правы тѣ, кто утверждаетъ, что образность языка есть безцѣльная игра словами, потому что мы не видимъ осязательнаго смысла въ звуковомъ и образномъ подборѣ словъ. Цѣлесообразность такого подбора есть цѣлесообразность безъ цѣли; но какъ странно: геніальный мыслитель Кантъ, высоко цѣня произведенія искусства, именно этими словами опредѣляетъ искусство, а одинъ изъ лучшихъ музыкальныхъ критиковъ (Гансликъ) приблизительно такъ же опредѣляетъ музыку: или Гансликъ и Кантъ безумцы, или слова ихъ касаются какой-то совершенно реальной стороны искусства. Цѣлесообразность въ искусствѣ не имѣетъ цѣли въ предѣлахъ искусства, ибо цѣль искусства коренится въ творчествѣ самихъ объектовъ познанія: нужно или жизнь превратить въ искусство, или искусство сдѣлать жизненнымъ: тогда открывается и освящается смыслъ искусства. Относительно поэзіи, напримѣръ, это вѣрно въ томъ смыслѣ, что цѣль поэзіи—творчество языка; языкъ же есть само творчество жизненныхъ отношеній. Безцѣльна игра словами, пока мы стоимъ на чисто эстетической точкѣ зрѣнія; но когда мы сознаемъ, что эстетика есть лишь грань, своеобразно преломляющая творчество жизни, и сама по себѣ, внѣ этого творчества, не играетъ никакой роли, то безцѣльная игра словами оказывается полной смысла: соединеніе словъ, безотносительно съ ихъ логическому смыслу, есть средство, которымъ человѣкъ защищается отъ напора неизвѣстности. Вооруженный щитомъ словъ, человѣкъ пересоздаетъ все, что онъ видитъ, вторгаясь, какъ воинъ, въ предѣлы неизвѣстнаго; и если онъ побѣждаетъ, слова его гремятъ громами, вспыхиваютъ искрами созвѣздій, окутываютъ слушателей мракомъ междупланетныхъ пространствъ, бросаютъ ихъ на неизвѣстную планету, гдѣ вспыхиваютъ радуги, журчатъ ручьи и вздымаются громады городовъ, въ которыхъ слушающіе какъ во снѣ оказываются загнанными въ четырехугольное пространство, называемое комнатой, и гдѣ имъ грезится сонъ, будто кто-то имъ говоритъ: они думаютъ, что с л о в о говорящаго исходитъ отъ говорящаго; и оно подлинно; если это имъ кажется — магія словъ создана, и иллюзія познанія начи-

наетъ дѣйствовать; тогда начинаетъ казаться, что за словами прячется нѣкоторый смыслъ, что познаніе отдѣлимо отъ слова; а между тѣмъ весь сонъ познанія созданъ словомъ; познающій всегда говоритъ или явно, или мысленно; всякое познаніе есть иллюзія, слѣдующая за словомъ: словесныя соединенія и звуковыя аналогіи (напримѣръ, замѣна пространства временемъ, времени пространствомъ) уже вытекаютъ изъ образныхъ формъ рѣчи; если бы рѣчь не складывалась въ формы метафоры, метонимiи, синекдохи, не существовало бы ученія Канта о схематизмѣ чистыхъ понятій разсудка, потому что это не ученіе, не познаніе, а словесное изложеніе, не болѣе; говоритъ тотъ, кто творитъ; если же онъ говоритъ съ увѣренностью, ему начинаетъ казаться, что онъ познаетъ, а тѣ, къ кому обращены слова, полагаютъ, что они учатся; въ собственномъ смыслѣ нѣтъ учениковъ и учителей, познающихъ и познаваемаго; познающій есть всегда неопредѣленный ревъ безсловесной души; познаваемое — встрѣчный ревъ стихій жизни; только словесный фейерверкъ, возникающій на границѣ двухъ не переступаемыхъ безднъ, создаетъ иллюзію познанія; но это познаніе — не познаніе, а творчество новаго міра въ звукѣ. Звукъ самъ по себѣ недѣлимъ, всемогущъ, неизмѣняемъ; но перекрестные хоры звуковъ, но смутные звуковые отклики, вызываемые воспоминаніемъ, начинаютъ плести покровъ вѣчной иллюзіи; мы называемъ эту иллюзію познаніемъ, пока познаніе наше, разложивъ до конца звуки, не станетъ для насъ нѣмымъ словомъ или нѣмымъ математическимъ значкомъ.

Познаніе становится номенклатурой нѣмыхъ и пустыхъ словъ; нѣмыхъ, потому что они не говорятъ ни о чемъ; пустыхъ, потому что изъ нихъ изъято всяческое содержаніе; таковы основныя гносеологическія понятія; или по крайней мѣрѣ такими они стремятся быть; они хотятъ быть свободными отъ всяческаго психизма; но внѣ психизма нѣтъ звука, нѣтъ слова, нѣтъ жизни, нѣтъ творчества. Познаніе оказывается незнаніемъ.

Въ откровенномъ сведеніи познанія къ незнанію, какъ и въ откровенномъ сочетаніи звуковъ для звуковъ, больше прямоты и честности, нежели въ трусливой замашкѣ держаться за припахивающія разложеніемъ слова, за слова не откро-

венно образныя, не откровенно цвѣтущія. Всякая наука, если она не откровенно математика, и если она не откровенно терминологія, ведетъ насъ къ обману, вырожденію, лжи; всякая живая рѣчь, если она откровенно не упивается словеснымъ фейерверкомъ звуковъ и образовъ, не живая рѣчь, а рѣчь, пропитанная трупнымъ ядомъ.

Скажемъ прямо: нѣтъ никакого познанія въ смыслѣ объясненія явленій словомъ; и потому-то научныя открытія, основныя на экспериментѣ, имѣютъ въ корнѣ своемъ творчество звуковыхъ аналогій, перенесенныхъ наружу, перешедшихъ въ дѣйствіе. Что есть опытъ? Онъ всегда въ дѣйствіи, своеобразно комбинирующемъ условія природы; возьмемъ магнитъ (дѣйствіе), вложимъ его въ катушку изъ проволоки (дѣйствіе); получаемъ явленія электромагнитизма (дѣйствіе); тутъ нѣтъ еще словъ; но намъ скажутъ: явленія электромагнитизма объяснимы словесно; мы же напрямикъ отвѣтимъ, что необъяснимы; сфера объясненія есть сфера построенія словесныхъ аналогій; словесное объясненіе опыта переходитъ въ объясненіе при помощи формулъ; а формула—это уже жестъ, нѣмая эмблема; объясненіе формулы словами есть объясненіе при помощи аналогій; аналогія еще не познаніе.

И обратно: если доказать происхожденіе опыта изъ слова, то это еще не доказательство происхожденія точной науки изъ отвлеченныхъ понятій; всякое живое слово есть магія заклятія; никто не докажетъ, будто невозможно предположить, что первый опытъ, вызванный словомъ, есть вызываніе, заклятіе словомъ никогда не бывшаго фемомена; слово рождаетъ дѣйствіе; дѣйствіе есть продолженіе миѳическаго строительства.

Міры отвлеченныхъ понятій, какъ и міры сущностей, какъ бы мы эти сущности ни называли (матерія, духъ, природа),—не реальны; ихъ и нѣтъ вовсе безъ слова; слово—единственный реальный корабль, на которомъ мы плывемъ отъ одной неизвѣстности въ другую—среди неизвѣстныхъ пространствъ, называемыхъ землею, небомъ, эѳиромъ, пустотой и т. д., среди неизвѣстныхъ временъ, называемыхъ богами, демонами, душами. Мы не знаемъ, что такое матерія, земля, небо, воздухъ; мы не знаемъ, что такое богъ, демонъ, душа;

мы называемъ нѣчто „я“, „ты“, „онъ“; но именуя неизвѣстности словами, мы творимъ себя и міръ; слово есть заклятіе вещей; слово есть призывъ и вызываніе бога. Когда я говорю „я“, я создаю звуковой символъ; я утверждаю этотъ символъ, какъ существующій; только въ ту минуту я сознаю себя.

Всякое познаніе есть фейерверкъ словъ, которыми я наполняю пустоту, меня окружающую; если слова мои и горятъ красками, то они создаютъ иллюзію свѣта; эта иллюзія свѣта и есть познаніе. Никто никого не убѣдитъ. Никто никому ничего не докажетъ; всякій споръ есть борьба словъ, есть магія; я говорю только для того, чтобы заговорить; фехтованіе словами, имѣющее видъ диспута, есть заполненіе пустоты чѣмъ бы то ни было: теперь принято затыкать ротъ противника гнилыми словами; но это не убѣжденіе; противника, возвратившагося домой послѣ спора, тошнитъ гнилыми словами. Прежде пустота зажигалась огнями образовъ; это былъ процессъ миѳическаго творчества. Слово рождало образный символъ — метафору; метафора представлялась дѣйствительно существующей; слово рождало миѳъ; миѳъ рождалъ религію; религія—философію; философія—терминъ.

Лучше безцѣльно пускать въ пустоту ракеты изъ словъ, нежели пускать въ пустоту пыль. Первое — дѣйствіе живой рѣчи; второе—дѣйствіе рѣчи мертвой. Мы часто предпочитаемъ второе. Мы—полумертвецы, полуживые.

II.

Весь процессъ творческой символизаціи уже заключенъ въ средствахъ изобразительности, присущихъ самому языку; въ языкѣ, какъ въ дѣятельности, органическимъ началомъ являются средства изобразительности; съ одной стороны, они прямо вліяютъ на образованіе грамматическихъ формъ: переходъ отъ „epitheton ornans“ къ прилагательному непримѣтенъ; всякое прилагательное въ извѣстномъ смыслѣ—эпитетъ; всякій эпитетъ близокъ къ той или иной въ сущности болѣе сложной формѣ (метафорѣ, метониміи, синекдохѣ); Потебня доказываетъ не безъ основанія, что всякій эпитетъ (ornans) есть

вмѣстѣ съ тѣмъ и синекдоха; съ другой стороны, онъ же указываетъ случаи, когда синекдоха покрываетъ и метонимію; въ метониміи мы уже имѣемъ тенденцію творить самое познаніе; содержанія многихъ причинныхъ взаимодѣйствій, устанавливаемыхъ нами, рождается первично изъ нѣкоторыхъ метонимическихъ комбинацій образовъ (гдѣ пространство переносится во время, время въ пространство; гдѣ смыслъ метонимическаго образа въ томъ, что въ дѣйствіи его уже содержится причина, или въ причинѣ дѣйствіе). Съ другой стороны Аристотель случай синекдохи и метониміи разсматриваетъ, какъ частные случаи метафоры.

Потебня указываетъ на рядъ типичныхъ случаевъ умозаключенія въ области метафоры, метониміи, синекдохи; нѣкоторые изъ этихъ случаевъ мы приводимъ (заимствуя изъ „Записокъ по теоріи словесности").

Въ области метафоры: 1) „a" сходно съ „b"; слѣдовательно „a" есть причина „b"; (звонъ есть явленіе слуха; отсюда: звонъ въ ухѣ у отсутствующаго лица есть слѣдствіе разговора о немъ; свистъ—вѣтеръ; отсюда: свистомъ колдуньи вызываютъ вѣтеръ); 2) образъ становится причиной явленія: жемчугъ сходенъ съ росой; слѣдовательно, роса рождаетъ жемчугъ; и т. д. Все миѳическое мышленіе сложилось подъ вліяніемъ творчества языка; образъ въ миѳѣ становится причиной существующей видимости; отсюда творчество языка переносится въ область философіи; философія въ этомъ смыслѣ ростъ и дальнѣйшее расчленіе миѳа.

Формы изобразительности неотдѣлимы другъ отъ друга, онѣ переходятъ одна въ другую; въ нѣкоторыхъ формахъ изобразительности совмѣщается рядъ формъ: въ эпитетѣ совмѣщается метафора, метонимія, синекдоха; съ другой стороны, наиболѣе широкое опредѣленіе метафоры таково, что она включаетъ въ себя синекдоху, метонимію; въ эпитетѣ синекдоха совмѣщаетъ въ себѣ и метафору, и метонимію; наконецъ, между сравненіемъ и метафорой существуетъ рядъ переходовъ; напримѣръ, выраженіе: „туча, какъ гора"— есть типичное сравненіе; выраженіе: „небесная гора" (о тучѣ) есть типичная метафора; въ выраженіи „туча горою плыветъ по небу"—мы имѣемъ переходъ отъ срав-

ненія къ метафорѣ; въ словахъ: „туча горою“ сравненіе встрѣчается съ метафорой; или въ выраженіяхъ: „грозныя очи“, „очи, какъ гроза“, „очи грозою“, „гроза очей“—(вмѣсто взора), мы имѣемъ всѣ стадіи перехода отъ эпитета къ метафорѣ черезъ посредство сравненія. Поэтому интересно расчлененіе средствъ изобразительности съ точки зрѣнія психологическаго перехода во времени отъ даннаго предмета къ его образному уподобленію.

Въ формахъ изобразительности есть нѣчто общее: это стремленіе расширить словесное представленіе даннаго образа, сдѣлать границы его неустойчивыми, породить новый циклъ словеснаго творчества, т.-е. дать толчекъ обычному представленію въ словѣ, сообщить движеніе его внутренней формѣ; измѣненіе внутренней формы слова ведетъ къ созиданію новаго содержанія въ образѣ; тутъ дается просторъ нашему творческому воспріятію дѣйствительности; это расширеніе происходитъ и тамъ, гдѣ повидимому съ формальной стороны имѣемъ дѣло съ анализомъ представленія о предметѣ; когда мы говоримъ: „луна — бѣлая“, то мы приписываемъ лунѣ одинъ изъ признаковъ; луна и золотая, и красная, и полная, и острая и т. д. Мы можемъ разложить луну на рядъ качествъ, но мы должны помнить, что такое разложеніе представленія о лунѣ, какъ комплекса признаковъ, есть начало процесса; мы какъ бы плавимъ представленіе о лунѣ, чтобы каждый изъ элементовъ комплекса соединить съ расплавленными коплексами другихъ представленій въ одномъ, двухъ или многихъ признаковъ; анализъ здѣсь предопредѣленъ потребностью въ синтезѣ; выдѣляя изъ многихъ признаковъ луны ея бѣлизну, мы останавливаемся на этомъ признакѣ лишь потому, что имъ устанавливается направленіе творческаго процесса: выбравъ бѣлизну луны, какъ точку отправленія, мы можемъ вокругъ этого признака группировать и иные; видя, что луна чаще всего бываетъ бѣлой вечеромъ, когда она серповидна, мы опредѣляемъ ее, присоединяя новый эпитетъ: бѣлая, острая луна. Представленіе о лунѣ суживается, конкретизируется, и мы невольно сопоставляемъ здѣсь луну съ многими бѣлыми острыми предметами (бѣлый рогъ, бѣлый клыкъ и т. д.). Тутъ связы-

ваемъ мы два противоположныхъ предмета въ одномъ или двухъ признакахъ: 1) бѣлый, острый (принадлежащій животному такому-то) рогъ, 2) бѣлая, острая (небесная, животному непринадлежащая) луна; мы сопоставляемъ луну съ рогомъ: луна, какъ бѣлый острый рогъ. Такъ необходимъ переходъ эпитета къ сравненію. Сравненіе есть слѣдующая стадія творчества образовъ.

Сравненіе предметовъ по одному или нѣсколькимъ признакамъ ведетъ насъ къ новой стадіи: въ сравненіи мы вводимъ сложный комплексъ признаковъ въ поле нашего зрѣнія; передъ нами два предмета, два борющихся представленія; въ такомъ случаѣ мы уже заранѣе видимъ три случая исхода этой борьбы, указанные Потебней: „А“ вполнѣ заключенно въ „X“ (синекдоха), „А“ отчасти заключено въ „X“ (метонимія), „А“ и „X“, не совпадая другъ съ другомъ прямо, совпадаютъ черезъ третье „В“ (метафора); во всѣхъ трехъ случаяхъ совершается или переносъ одного знанія предмета на другое — количественное (синекдоха), качественное (метонимія), или же замѣна самихъ предметовъ (метафора). Въ результатѣ борьбы получаемъ двоякую форму метафоры: получаемъ эпитетную форму, когда представленіе сопоставляемаго предмета доминируетъ надъ тѣмъ предметомъ, съ которымъ первый предметъ (мѣсяцъ) сопоставляется (бѣлорогій мѣсяцъ); эпитетъ бѣлорогій получился отъ сопоставленія бѣлизны мѣсяца съ бѣлизной рога; имѣемъ мѣсто для слѣдующей схемы:

(A) Мѣсяцъ — (a_1) бѣлый, (a_2) острый. } Бѣлорогій мѣсяцъ.
(B) Рогъ — (b_1) бѣлый, (b_2) острый. } (a_1, b_2, B — A).

Въ первой половинѣ эпитета (бѣло-) связываются два однородныхъ признака разнородныхъ (мѣсяцъ, рогъ) комплексовъ; во второй половинѣ эпитета (-рогій) комплексъ признаковъ (рогъ) превращается въ одинъ изъ признаковъ другого предмета (мѣсяцъ); эпитетъ „бѣлорогій“ самъ по себѣ есть синекдоха, потому что здѣсь видъ (бѣлый рогъ) отожествляется съ родомъ (рогъ, который можетъ быть и желтымъ, и бѣлымъ, и чернымъ); прибавляя къ эпитету „бѣлорогій“ названіе предмета „мѣсяцъ“, мы получаемъ метафору, потому

что синекдохическій эпитетъ „бѣлорогій“ соединяется съ представленіемъ о мѣсяцѣ такъ, что значеніе „бѣлорогій“ прилагается здѣсь къ новому предмету (вмѣсто „бѣлорогій козелъ“—„бѣлорогій мѣсяцъ“).

Или же мы получаемъ другую форму метафоры: „мѣсяцъ—бѣлый рогъ“, или „бѣлый рогъ въ небѣ“: здѣсь предметъ, съ которымъ сопоставлялись нѣкоторыя изъ качествъ мѣсяца, вытѣснилъ самый этотъ предметъ; ходъ образованія новаго образа можетъ итти въ двоякомъ направленіи: либо представленіе о бѣломъ рогѣ въ небѣ настолько вытѣсняетъ, какъ обычное представленіе о рогѣ(принадлежность земного существа), такъ и обычное представленіе о мѣсяцѣ (не какъ о части нѣкотораго цѣлаго, но какъ о цѣломъ); получаемъ нѣкоторый символъ, равно несводимый ни къ мѣсяцу, ни къ рогу; либо представленіе о бѣломъ рогѣ въ небѣ получаетъ иную форму: „мѣсячно-бѣлый рогъ въ небѣ“. Возвращаясь къ схемѣ, получаемъ:

(A) Мѣсяцъ—(a_1) бѣлый, (a_2) острый } Мѣсячно-бѣлый рогъ.
(B) Рогъ—(b_1) бѣлый, (b_2) острый } (A, a_1, b_1, — B).

Въ первой половинѣ эпитета (мѣсячно-) комплексъ признаковъ (мѣсяцъ) прилагается, какъ одинъ изъ признаковъ предмета (рога), во второй половинѣ эпитета (-бѣлый) связываются два однородныхъ признака разнородныхъ предметовъ; эпитетъ „мѣсячно-бѣлый“ есть синекдоха; мѣсячно-бѣлый рогъ есть одновременно и метафора, и метонимія (метонимія, потому что мѣсячный рогъ); замѣна, предполагая процессъ метафорическаго уподобленія завершеннымъ и отнесеннымъ къ рогу, указываетъ 1) на опредѣленіе рода видомъ (рога бѣлымъ рогомъ), 2) на качественное различіе предметовъ (мѣсячный рогъ качественно отличенъ отъ всякаго иного рога).

Одинъ и тотъ же процессъ живописанія, претерпѣвая различныя фазы, предстаетъ намъ то какъ эпитетъ, то какъ сравненіе, то какъ синекдоха, то какъ метонимія, то какъ метафора въ тѣсномъ смыслѣ.

Выразимъ эти психологическія фазы послѣдовательнаго перехода однѣхъ формъ въ другія рядомъ схемъ:

Мѣсяцъ = A, рогъ = B; бѣлый = a_1 b_1; острый = a_2 b_2. Имѣемъ:

A — a_1, a_2.
B — b_1, b_2.

Случай сложнаго эпитета:

a_1 a_2 — A = бѣлоострый мѣсяцъ.
b_1 b_2 — B = бѣлоострый рогъ.

Случай сравненія.

A — a_1 B = мѣсяцъ, какъ бѣлый рогъ.
B — b_1 A = рогъ, какъ бѣлый мѣсяцъ.
Но „a_1 = b_1“ (бѣлый = бѣлому).

Отсюда случай метафоры:

A = B ⸮ мѣсяцъ — рогъ.
B = A ⸮ рогъ — мѣсяцъ.

Между сравненіемъ и метафорой могутъ итти побочные процессы словообразованій (случаи синекдохи и метониміи).

Случай синекдохи.

a_1 B — A = бѣлорогій мѣсяцъ.
b_1 A — B = бѣломѣсячный рогъ.

Послѣдній случай есть вмѣстѣ съ тѣмъ и метонимія.

Случай метониміи;

b_1 A — B = бѣломѣсячный рогъ.

Наконецъ, при эпитетной формѣ „AB“ = мѣсячнорогій, мы получаемъ одновременно всѣ три формы: метафору, мето-

нимію, синекдоху, въ зависимости отъ способа приложенія эпитета: самъ по себѣ эпитетъ мѣсячнорогій есть эпитетъ метафорическій; какъ всякій epitheton ornans, онъ кромѣ того, по Потебнѣ, и синекдоха; говоря: „мѣсячнорогая коза“, мы, не только относимъ видъ (коза) къ роду (рогатый скотъ), но и приписываемъ особи этого рода нѣкоторый качественно новый признакъ, именно, что данная коза не просто рогатая, но что рога ея имѣютъ нѣкоторое сходство съ рогами мѣсяца.

Психологически всякое словообразованіе претерпѣваетъ три стадіи развитія: 1) стадію эпитета, 2) стадію сравненія, когда эпитетъ вызываетъ новый предметъ, 3) стадію аллюзіи (намека, символизма), когда борьба двухъ предметовъ образуютъ новый предметъ, не содержащійся въ обоихъ членахъ сравненія: стадія аллюзіи претерпѣваетъ разныя фазы, когда совершается переносъ значенія по количеству (стадія синекдохи), по качеству (метонимія), когда совершается замѣна самыхъ предметовъ (метафора). Въ послѣднемъ случаѣ получаемъ символъ, т.-е. неразложимое единство; средства изобразительности въ этомъ смыслѣ суть средства символизаціи, т.-е. первѣйшей творческой дѣятельности, неразложимой познаніемъ.

Созданіе словесной метафоры (символа, т.-е. соединенія двухъ предметовъ въ одномъ) есть цѣль творческаго процесса; но какъ только достигается эта цѣль средствами изобразительности и символъ созданъ, мы стоимъ на границѣ между поэтическимъ творчествомъ и творчествомъ миѳическимъ; независимость новаго образа „a“ (совершенной метафоры) отъ образовъ, его породившихъ („b“, „c“, гдѣ „a“ получается или отъ перенесенія „b“ въ „c“, или обратно: „c“ въ „b“), выражается въ томъ, что творчество надѣляетъ его онтологическимъ бытіемъ, независимо отъ нашего сознанія; весь процессъ обращается: цѣль (метафора—символъ), получившая бытіе, превращается въ реальную дѣйствующую причину (причина изъ творчества [5]): символъ становится воплощеніемъ; онъ оживаетъ и дѣйствуетъ самостоятельно: бѣлый рогъ мѣсяца становится бѣлымъ рогомъ миѳическаго существа: символъ становится миѳомъ; мѣсяцъ есть теперь внѣшній образъ

тайноскрытаго отъ насъ небеснаго быка или козла: мы видимъ рогъ этого миѳическаго животнаго, самого же его не видимъ. Всякій процессъ художественнаго творчества въ этомъ смыслѣ миѳологиченъ, но сознаніе относится къ „творимой легендѣ“ двояко. Потебня говоритъ: „Или... образъ считается объективнымъ и потому цѣликомъ переносится въ значеніе и служитъ основаніемъ для дальнѣйшихъ заключеній о свойствахъ означаемаго; или... образъ разсматривается лишь какъ субъективное средство для перехода къ значенію и ни для какихъ дальнѣйшихъ заключеній не служитъ“.

Миѳическое творчество либо предшествуетъ творчеству эстетическому (сознательное употребленіе средствъ изобразительности возможно лишь въ стадіи разложенія миѳа), либо слѣдуетъ за нимъ (въ эпохи разложенія познанія, всеобщаго скепсиса, упадка культуры), воскресая въ мистическихъ братствахъ, союзахъ, среди людей, сознаніемъ извѣрившихся въ наукѣ, искусствѣ и философіи, но все еще безсознательно таящихъ въ себѣ живую стихію творчества.

Такую эпоху переживаемъ мы. Религіозное міропониманіе намъ чуждо. Философія давно замѣнила религію, переживаемую въ символахъ, догматами метафизическихъ системъ. Наука съ другой стороны убила религію. Вмѣсто догматическихъ утвержденій о томъ, что Богъ — есть, а душа — безсмертна, наука даетъ намъ математическія эмблемы соотношеній явленій, въ мистическую сущность которыхъ мы вѣрили еще вчера, и не можемъ вѣрить теперь, когда опознаны законы механики, ими управляющіе.

Поэзія прямо связана съ творчествомъ языка; и косвенно связана она съ миѳическимъ творчествомъ; сила образа прямо пропорціональна вѣрѣ (хотя бы и не осознанной) въ существованіе этого образа. Когда я говорю: „Мѣсяцъ—бѣлый рогъ“, конечно, сознаніемъ моимъ не утверждаю я существованіе миѳическаго животнаго, котораго рогъ въ видѣ мѣсяца я вижу на небѣ; но въ глубочайшей сущности моего творческаго самоутвержденія не могу не вѣрить въ существованіе

нѣкоторой реальности, символомъ или отображеніемъ которой является метафорическій образъ, мной созданный.

Поэтическая рѣчь прямо связана съ миѳическимъ творчествомъ; стремленіе къ образному сочетанію словъ есть коренная черта поэзіи.

Реальная сила творчества неизмѣрима сознаніемъ; сознаніе всегда слѣдуетъ за творчествомъ; стремленіе къ сочетанію словъ, а слѣдовательно къ творчеству образовъ, вытекающихъ изъ новаго словообразованія, есть показатель того, что корень творческаго утвержденія жизни живъ, независимо отъ того, оправдываетъ или не оправдываетъ сознаніе это стремленіе. Такое утвержденіе силы творчества въ словахъ есть религіозное утвержденіе; оно вопреки сознанію.

И потому-то новое слово жизни въ эпохи всеобщаго упадка вынашивается въ поэзіи. Мы упиваемся словами, потому что сознаемъ значеніе новыхъ, магическихъ словъ, которыми вновь и вновь сумѣемъ заклясть мракъ ночи, нависающій надъ нами. Мы еще живы—но мы живы потому, что держится за слова.

Игра словами — признакъ молодости; изъ-подъ пыли обломковъ разваливающейся культуры мы призываемъ и заклинаемъ звуками словъ. Мы знаемъ, что это — единственное наслѣдство, которое пригодится дѣтямъ.

Наши дѣти выкуютъ изъ свѣтящихся словъ новый символъ вѣры; кризисъ познанія покажется имъ лишь только смертью старыхъ словъ. Человѣчество живо, пока существуетъ поэзія языка; поэзія языка—жива.

Мы—живы.

1909.

БУДУЩЕЕ ИСКУССТВО.

Мы отчетливо видимъ путь, по которому пойдетъ развитіе искусства будущаго; представленіе объ этомъ пути рождается въ насъ изъ антиноміи, усматриваемой нами въ искусствѣ современности.

Существующія формы искусства стремятся къ распаду: безконечна ихъ дифференціація; этому способствуетъ развитіе техники; понятіе о техническомъ прогрессѣ все болѣе и болѣе подмѣняетъ собой понятіе о живомъ смыслѣ искусства.

Съ другой стороны, разнообразія формы искусства сливаются другъ съ другомъ; это стремленіе къ синтезу выражается отнюдь не въ уничтоженіи граней, разъединяющихъ двѣ смежныя формы искусства; стремленіе къ синтезу выражается въ попыткахъ расположить эти формы вокругъ одной изъ формъ, принятой за центръ.

Такъ возникаетъ преобладаніе музыки надъ другими искусствами. Такъ возникаетъ стремленіе къ мистеріи, какъ къ синтезу всѣхъ возможныхъ формъ.

Но музыка столь же разлагаетъ формы смежныхъ искусствъ, сколь въ другомъ отношеніи ихъ питаетъ; ложное проникновеніе духомъ музыки есть показатель упадка; намъ плѣнительна форма этого упадка—въ этомъ наша болѣзнь; мыльный пузырь—передъ тѣмъ, какъ лопнуть,—переливается всѣми цвѣтами радуги: радужный коверъ экзотизма скрываетъ за собой и полноту, и пустоту; и если бы искусство будущаго построило свои формы, подражая чистой музыкѣ, искусство будущаго носило бы характеръ буддизма. Созерцаніе въ ис-

кусствѣ есть средство: оно есть средство разслышать призывъ къ жизненному творчеству. Въ искусствѣ, растворенномъ музыкой, созерцаніе стало бы цѣлью: оно превратило бы созерцателя въ безличнаго зрителя своихъ собственныхъ переживаній; искусство будущаго, утонувъ въ музыкѣ, пресѣкло бы навсегда развитіе искусствъ.

Если искусство будущаго понимать, какъ искусство, представляющее собою синтезъ нынѣ существующихъ формъ, то въ чемъ единящее начало творчества? Можно, конечно, облечься въ одежды актера и совершать моленія у жертвенника; хоръ можетъ при этомъ исполнять дифирамбы, написанные лучшими лириками своего времени; музыка будетъ аккомпанировать дифирамбамъ; пляска будетъ сопровождать музыку; лучшіе художники своего времени создадутъ иллюзію вокругъ насъ и т. д., и т. д. Для чего все это? Чтобы нѣсколько часовъ жизни превратить въ сонъ и потомъ разбить этотъ сонъ дѣйствительностью?

Намъ отвѣтятъ: „Ну, а мистерія?"

Но мистерія имѣла живой религіозный смыслъ; чтобы мистерія будущаго имѣла тотъ же смыслъ, мы должны вынести ее за предѣлы искусства. Она должна быть для всѣхъ.

Нѣтъ, и не въ синтезѣ искусствъ начало искусства будущаго!

Художникъ прежде всего человѣкъ; потомъ уже онъ спеціалистъ своего ремесла; быть можетъ, творчество его и вліяетъ на жизнь; но ремесленныя условія, сопровождающія творчество, ограничиваютъ это вліяніе: современный художникъ связанъ формой; требовать отъ него, чтобы онъ пѣлъ, плясалъ и писалъ картины, или хотя бы наслаждался всѣми видами эстетическихъ тонкостей, невозможно: и невозможно поэтому требовать отъ него стремленія къ синтезу; это стремленіе выразилось бы въ одичаніи, въ возвратѣ къ примитивнымъ формамъ далекаго прошлаго; а первобытное творчество, развиваясь естественно, и привело искусство къ существующей сложности формъ; возвращеніе къ прошлому привело бы это прошлое вновь къ настоящему.

Синтезъ искусствъ на почвѣ возвращенія къ далекому прошлому невозможенъ. Синтезъ искусствъ на почвѣ меха-

ническаго возсоединенія существующихъ формъ невозможенъ тоже: такое возсоединеніе привело бы искусство къ мертвому эклектизму; храмъ искусства превратился бы въ музей искусствъ, гдѣ музы—восковыя куклы, не болѣе.

Если, внѣшнее соединеніе невозможно, возвращеніе къ прошлому невозможно въ той же мѣрѣ,—то передъ нами сложность настоящаго. Можно ли тогда говорить объ искусствѣ будущаго? Оно, пожалуй, будетъ лишь усложненіемъ настоящаго.

Но это не такъ.

Въ настоящее время оцѣнка художественнаго произведенія стоитъ въ связи со специальными условіями художественной техники; какъ бы ни былъ силенъ талантъ, онъ связанъ со всѣмъ техническимъ прошлымъ своего искусства; моментъ знанія, изученія своего искусства все болѣе и болѣе обусловливаетъ развитіе таланта; власть метода, его вліяніе на развитіе творчества растетъ не по днямъ, а по часамъ; индивидуализмъ творчества въ настоящее время есть чаще всего индивидуализмъ метода работы; этотъ индивидуализмъ является лишь усовершенствованіемъ метода той школы, съ которой художникъ связанъ; индивидуализмъ такого рода есть спеціализація; онъ стоитъ въ обратномъ отношеніи къ индивидуальности самого художника; художникъ для того, чтобы творить, долженъ сперва знать; знаніе же разлагаетъ творчество, и художникъ попадаетъ въ роковой кругъ противорѣчій; техническая эволюція искусствъ превращаетъ его въ своего раба; отказаться же отъ техническаго прошлаго ему невозможно; художникъ настоящаго все болѣе и болѣе превращается въ ученаго; въ процессѣ этого превращенія отъ него убѣгаютъ послѣднія цѣли искусства; область искусствъ, техническій прогрессъ приближаетъ все болѣе къ области знаній; искусство есть группа особаго рода знаній.

Познаніе метода творчества подставляется вмѣсто творчества; но творчество прежде познанія: оно творитъ самые объекты познанія.

Заключая творчество въ существующія формы искусства, мы обрекаемъ его во власть метода; и оно становится познаніемъ для познанія безъ предмета; „безпредметность" въ искусствѣ не живое ли исповѣдованіе импрессіонизма?

А разъ „безпредметность“ водворяется въ искусствѣ, методъ творчества становится „предметомъ самимъ въ себѣ“, что влечетъ за собой крайнюю индивидуализацію; отыскать собственный методъ—вотъ въ чемъ цѣль творчества; такой взглядъ на творчество неминуемо приведетъ насъ къ полному разложенію формъ искусства, гдѣ каждое произведеніе есть своя собственная форма; въ искусствѣ водворится при такомъ условіи внутренній хаосъ.

Если на развалинахъ храма, видимо рухнувшаго, можно создать новый храмъ, то невозможно воздвигнуть этотъ храмъ на безконечныхъ атомахъ-формахъ, въ которые отольются нынѣ существующія формы, не бросивъ самыя формы; такъ переносимъ мы вопросъ о цѣли искусства отъ разсмотрѣнія продуктовъ творчества къ самымъ процессамъ творчества; продукты творчества—пепелъ и магма; процессы творчества—текучая лава.

Не ошиблась ли творческая энергія человѣчества, выбравъ тотъ путь, на которомъ образовались нынѣ плѣняющія насъ формы? Не нужно ли проанализировать самые законы творчества прежде, чѣмъ соглашаться съ искусствомъ, когда оно предстаетъ намъ въ формахъ? Не суть ли формы эти далекое прошлое творчества? Слѣдуетъ ли и нынѣ творческому потоку низвергаться въ жизнь по тѣмъ окаменѣлымъ уступамъ, высшая точка которыхъ — музыка, низшая — зодчество; вѣдь опознавъ эти формы, мы превращаемъ ихъ въ рядъ техническихъ средствъ, ледянящихъ творчество; мы превращаемъ творчество въ познаніе: комету—въ ея искристый хвостъ, лишь освѣщающій путь, по которому пронеслось творчество; музыка, живопись, архитектура, скульптура, поэзія—все это уже отжившее прошлое: здѣсь въ камнѣ, въ краскѣ, звукѣ и словѣ совершился процессъ преобразованія когда-то живой и уже теперь мертвой жизни; музыкальный ритмъ—вѣтеръ, пересѣкавшій небо души; пробѣгая по этому небу, жарко томившемуся въ ожиданіи творенія, музыкальный ритмъ—„гласъ хлада тонка“—сгустилъ облака поэтическихъ миѳовъ; и миѳъ занавѣсилъ небо души, засверкалъ тысячами красокъ, окаменѣлъ въ камнѣ; творческій потокъ создалъ живой об-

лачный миѳъ; но миѳъ застылъ и распался на краски и камни.

Возникъ міръ искусствъ, какъ надгробный храмъ жизненнаго творчества.

Закрѣпляя творческій процессъ въ формѣ, мы въ сущности приказываемъ себѣ видѣть въ пеплѣ и магмѣ самую лаву; оттого-то безнадежна наша перспектива о будущемъ искусствѣ; мы велимъ этому будущему быть пепломъ; мы одинаково умерщвляемъ творчество, то комбинируя осколки его въ одну кучу (синтезъ искусствъ), то раздробляя эти формы до безконечности (дифференціація искусствъ).

И тутъ, и тамъ воскресаетъ прошлое; и здѣсь, и тамъ мы во власти у дорогихъ мертвецовъ; и дивные звуки Бетховенской симфоніи, и побѣдные звуки діонисическихъ дифирамбовъ (Ницше), все это — мертвые звуки: мы думаемъ, что это цари, облеченные въ виссонъ, а это набальзамированные трупы; они приходятъ къ намъ очаровывать смертью.

Съ искусствомъ, съ жизнью дѣло обстоитъ гораздо серьезнѣе, чѣмъ мы думаемъ; бездна, надъ которой повисли мы, глубже, мрачнѣе.

Чтобы выйти изъ заколдованнаго круга противорѣчій, мы должны перестать говорить о чемъ бы то ни было, будь то искусство, познаніе или сама наша жизнь.

Мы должны забыть настоящее: мы должны все снова пересоздать: для этого мы должны создать самихъ себя.

И единственная круча, по которой мы можемъ еще карабкаться, это мы сами.

На вершинѣ насъ ждетъ наше я.

Вотъ отвѣтъ для художника: если онъ хочетъ остаться художникомъ, не переставая быть человѣкомъ, онъ долженъ стать своей собственной художественной формой.

Только эта форма творчества еще сулитъ намъ спасеніе. Тутъ и лежитъ путь будущаго искусства.

1907.

КОММЕНТАРІИ.

ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРЫ.

Статья „Проблема культуры" печатается впервые; ея задача—указать позицію, занимаемую нами при обсужденіи вопросовъ искусства: интересующіе насъ вопросы искусства не могутъ быть отнынѣ разсматриваемы съ чисто эстетической точки зрѣнія; эстетическая точка зрѣнія не приблизитъ насъ къ уясненію кризиса, переживаемаго искусствомъ. Насъ интересуетъ связь, все болѣе и болѣе обнаруживаемая между движеніями въ искусствѣ и движеніями теоретической мысли. Въ этомъ отношеніи замѣчательно то обстоятельство, что нѣкоторые современные философы съ вершинъ теоретической мысли все болѣе и болѣе нисходятъ къ вопросамъ искусства и культуры, занимающимъ важное мѣсто въ ихъ міровоззрѣніи; и наоборотъ, все болѣе и болѣе художники стремятся философски обосновать свои (вчера еще еретическіе) лозунги; эти два теченія въ философіи и въ искусствѣ почти уже сходятся; мы встрѣчаемъ все болѣе и болѣе художниковъ-символистовъ, опредѣленно стоящихъ подъ знаменемъ той или иной философской школы; и обратно: мы встрѣчаемъ молодыхъ ученыхъ, удѣляющихъ преимущественно свои симпатіи современному символизму, нѣмецкимъ романтикамъ (родственнымъ по духу символизму) и мистикамъ стараго и новаго времени. Какъ на симптомъ времени, обращаю вниманіе читателей на появившійся у насъ только что переводъ книги Виндельбанда „Философія въ нѣмецкой духовной жизни XIX столѣтія".

[1]) Вопросъ о приматѣ творчества надъ познаніемъ — вопросъ старый; но никогда не всплывалъ онъ съ такой остротою, какъ въ наши дни; мы видимъ, что вопросъ этотъ рѣшался чисто практически во всѣхъ древнихъ мистеріяхъ; посвящаемый въ мистерію Египта долженъ былъ творчески себя пересоздать, чтобы имѣть право приступить къ занятіямъ астрономіей, математикой, магіей и пр. Къ серьезному изученію допускались лишь тѣ, чья душа была высоко настроена; то, что мы теперь заучиваемъ на зубокъ, механически, воспринималось всею душой: отъ ученика требовалось

творчески претворить въ себѣ мертвый матеріалъ знанія; что же касается до Елевзинскихъ мистерій, то всѣ данныя, на которыхъ опираемся мы, смутны, но выводъ, напрашивающійся самъ собою послѣ изученія вопроса о мистеріяхъ,—одинъ: въ мистеріяхъ не преподавалось эсотерической доктрины, но творчески доктрина переживалась; свѣдѣнія объ обрядовыхъ сторонахъ мистерій очень смутны; еще Галенъ сообщаетъ о существовавшихъ въ древности книгахъ, посвященныхъ мистеріямъ; сочиненіе „Μυστήρια" приписывалось Епимениду Критскому; о мистеріяхъ писалъ Меланѳій, Дмитрій Скипсійскій, Никаноръ Кипрскій, Ѳеодоръ Киренскій; извѣстно, что Филохору принадлежитъ сочиненіе „Περὶ μυστηρίων τῶν Ἀθηναίων"; въ новое время о мистеріяхъ писали много: І. Бахъ, Крейцеръ, Эйснеръ; среди книгъ, безусловно интересныхъ, отмѣтимъ: M. Ouvaroff, Essai sur les mystéres d'Eleusis; S. Croix, Recherches sur les mystères du paganisme. 1784. Paris; Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker. Leipzig. 1836; Lenormant, Monographie de la voie sacrée Eleusinienne. Paris. 1864; Lobeck, Aglaophamus; Арх. Хрисанѳъ, Исторія религій древняго міра; Новосадскій, Елевзинскія мистеріи. СПБ. 1887. Къ болѣе позднимъ изслѣдованіямъ слѣдуетъ отнести работы Фукара. Повторяю: общее впечатлѣніе отъ данныхъ, оставшихся въ наше время, таково, что мистеріи предопредѣляли философію своего времени. Варбуртонъ полагаетъ, будто VI пѣснь Энеиды есть точная копія церемоній мистерій.

Елевзинскія мистеріи, по мнѣнію В. Иванова *) и другихъ, живой и дѣйственный фокусъ культурной жизни Греціи; впослѣдствіи императоръ Юліанъ признавался, что не мистеріи объяснимы съ точки зрѣнія ученія неоплатониковъ, но наоборотъ: самое это ученіе есть лишь эмблематическая передача того, что дѣйствительно происходитъ въ мистеріяхъ. Время прекращенія мистерій относится къ эпохѣ Ѳеодосія Великаго (346 — 395 по Р. Х.).

Греческая культура, наука и философія предопредѣлены творческимъ приматомъ; вся полемика Ницше съ современностью опирается на понятый имъ духъ греческой культуры, оживленной непрерывнымъ творчествомъ самой жизни; въ этомъ отношеніи мы должны сознаться, что нашей культурѣ слѣдуетъ сдѣлать еще очень много, чтобы приблизиться къ Греціи эпохи Перикла.

Приматъ творчества надъ познаніемъ есть не до конца высказанный лозунгъ философіи Фихте, Шеллинга, Гегеля, подготавливаемый „Критиками" Канта; въ утвержденіи этого положе-

*) См. его „Эллинская религія страдающаго Бога".

нія—вся прелесть искусства и философіи романтиковъ; наконецъ, въ наши дни этотъ лозунгъ выставленъ у Ибсена, Ницше, Уайльда съ чрезвычайной рѣзкостью и совершенно независимо отъ попытокъ критическаго обоснованія Фихте и Шеллинга въ современныхъ философскихъ теченіяхъ Германіи; независимо отъ этихъ теченій у Сореля мы наблюдаемъ то же по отношенію къ соціологіи; то же самое мы видимъ у Бергсона (творческая эволюція); замѣчательно, что на этотъ путь становится и католическій модернизмъ въ лицѣ своихъ представителей Le Roy и аббата Loisy.

[2]) См. работы Виндельбанда, Риккерта, Ласка, Христіансена, отчасти Гефдинга, Мюнстерберга.

[3]) Мы рекомендуемъ два сочиненія Геффдинга: „Философія религіи" и „Философскія проблемы" (обѣ книги имѣются въ русскомъ переводѣ). Въ первой изъ книгъ между прочимъ Геффдингъ говоритъ: „Пророческія видѣнія, апокалиптическое содержаніе христіанскихъ идей, своими мощными образами научили людей искать великую цѣль во времени, а не посредствомъ преображенія времени... Христосъ поставилъ передъ Европой великое Excelsior". Характерно и то, что въ откровенной мистикѣ, по Геффдингу, больше жизненнаго смысла, чѣмъ въ протестантствѣ, давшемъ, по выраженію Сабатье, лишь методъ. Геффдингъ вѣритъ въ религіозное возрожденіе будущаго; будущее, идущее къ намъ, по мнѣнію Геффдинга, явитъ періодъ органическій, а не критическій.

[4]) М. М. Троицкій написалъ нѣсколько глубокоинтересныхъ книгъ, въ настоящее время къ сожалѣнію многими несправедливо забытыхъ; мы заимствуемъ его мнѣніе о культурѣ изъ II тома его „Науки о духѣ"; изъ сочиненій, принадлежащихъ ему, упомянемъ: „Нѣмецкая психологія въ текущемъ столѣтіи". Два тома. Москва. 1883. Будучи поклонникомъ англійской психологіи М. М. Троицкій на основаніи многосторонняго изученія Кантовской эпохи приходитъ къ заключенію, что „Критика" Канта—не болѣе какъ попытка примирить новое теченіе въ философіи съ философіей „principia universalia"; и въ этой попыткѣ Кантъ явился по мнѣнію Троицкаго лишь подражателемъ англійской школы и притомъ главнымъ образомъ Рида (Рида подробно касается Cousin въ своемъ сочиненіи „Philosophie Ecossaise"). Въ числѣ писателей, находившихся подъ вліяніемъ англійской школы, но съ появленіемъ Кантовской системы перешедшихъ въ лагерь Канта, Троицкій упоминаетъ Шульце, Пелица, Мейстера, Абихта, Гоффбауера, Якова Іорга. Наконецъ, Троицкому принадлежитъ учебникъ логики, въ настоящее время уже устарѣвшій.

[5]) Слѣдствіемъ освобожденія отъ схоластики былъ форсированный интересъ къ памятникамъ древностей; онъ сказался въ возрожденіи греческой философіи (Платонъ, Аристотель); во Флоренціи возникла Платоновская академія по почину Плетона; сочиненія Плетона вызвали полемику платоніанцевъ съ аристотелевцами („Comparatio Platonis et Aristotelis“, „Adversus calumniatorem Platonis“); воскресъ Плотинъ, возникла школа александрійцевъ; возникли школа Аверроэса (арабскій философъ), реторика, воскресъ стоицизмъ у Юста Липсія и др., и скептицизмъ у Монтеня. Вмѣстѣ съ тѣмъ пышно развивается мистика, которая уже съ мейстера Экхарта въ XIII вѣкѣ эманципируется отъ догматики; имена Рэйсбрука (1381), Гергарда Гротте все болѣе и болѣе интересуютъ насъ именно теперь, какъ интересуютъ насъ и мистики болѣе поздняго времени, относящіеся къ эпохѣ Возрожденія и послѣ нея: Рейхлинъ, Пико-де-Мирандола, аббатъ Тритгеймъ, учениками котораго явились два такихъ имени, какъ Агриппа съ его послѣдователемъ Іоанномъ Вейеромъ и Теофрастъ Бомбастъ Парацельсъ, ставшій въ скоромъ времени знаменемъ глубоко интереснаго и доселѣ не отчетливо понятаго, но во всякомъ случаѣ глубокаго движенія, отпрыски котораго развиваются и въ наши дни; въ то время какъ линія Агриппы пресѣкается вскорѣ, линія Парацельса вѣтвится; во-первыхъ, упомянемъ фонъ-Боденштейна (1528—1577) („Onomasticum Paracelsicum“ „De lapide Philosophorum“); далѣе появляются сочиненія ванъ-Гельмонта (1577—1644); появляется сочиненіе Генриха Кунрата изъ Лейпцига „вѣрнаго жениха теософіи“; ученый, каббалистъ и алхимикъ, Кунратъ издаетъ томъ своего „Amphitheatrum'a“; это произведеніе группируетъ вокругъ себя видную группу мистиковъ: Швейгхардта, Иринея (Irenaeus Agnostus), Михаила Майера, Роберта Флудда („Macro et Microcosmus“, „Tractatus Theologo-Philosophicus in libros tres distributus“); эта группа преемственно продолжается въ видѣ ордена до второй половины XVIII вѣка, когда въ упомянутомъ теченіи происходитъ расколъ, симптомомъ котораго является сочиненіе магистра Піанко (Амстердамъ 1782); теченіе распадается на двѣ фракціи; молодая фракція подъ названіемъ „малоазійскихъ братьевъ“ проявляетъ свою дѣятельность въ началѣ XIX столѣтія; и потомъ замираетъ, не пробиваясь наружу до конца XIX столѣтія; въ концѣ же XIX и въ началѣ XX-го теченіе, основателемъ котораго явились Тритгеймъ, Агриппа и Парацельсъ, вспыхиваетъ здѣсь и тамъ: и въ сочиненіяхъ по исторіи мистики, отчасти даже въ теченіи, именуемомъ „символизмомъ“. Мы подчеркиваемъ упомянутое теченіе, потому что корни его въ индивидуалистической волнѣ, поднявшейся въ эпоху Возрожденія. Къ сочиненіямъ, касающимся этой эпохи относится знаменитое сочиненіе

Якова Буркхардта, которымъ такъ восхищался Ницше: „Культура Возрожденія“ (есть русскій переводъ).

[6]) Проблему цѣнности еще затрогивалъ кантіанецъ Физъ въ „System der Philosophie“. Leipzig. 1804; эту проблему затрогивали впослѣдствіи Гербартъ, Лотце, Ричль; позднѣе Ницше; въ настоящее время проблема цѣнности—боевая проблема.

[7]) Къ сочиненіямъ, разбирающимъ проблемы художественнаго творчества, относятся между прочимъ: сочиненіе Конрада Фидлера „Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit“ 1887; сочиненіе Вейкера „Der Seelenvogel“; Липпса „Kultur der Gegenwart“; далѣе, Дильтей: „Ueber die Einbildungskraft der Dichter“; Габріэль Сэайль: „Essai sur le génie dans l'art“; Штумпфъ: „Beiträge zur Aesthetik und Musikwissenschaft“; Риманъ: „Elemente der musikalischen Aesthetik“. Далѣе сюда относятся труды Дессуара, Мёбіуса, книга Клингера и др., а также интересная книга Христіансена „Philosophie der Kunst“, Фолькельта „System der Aesthetik“.

Къ сочиненіямъ, прямо касающимся эстетической культуры, см. книгу Гирта „Das deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance“, 1886, Шульце „Häusliche Kunstpflege, Масперо „Древняя исторія народовъ Востока“. Къ сочиненіямъ, затрогивающимъ вопросы религіознаго творчества между прочимъ относимы прежде всего сочиненія Дейссена: великій нѣмецкій оріентологъ блестяще освѣщаетъ ведантизмъ въ свѣтѣ сложнаго дерева браманизма, и далѣе, самое это дерево онъ выводитъ изъ четырехъ группъ, на которыя естественно распадаются ведическіе гимны; можно упомянуть книгу Вейса „ Lehrbuch der biblischen Teologie des Neuen Testaments“; къ этому вопросу относятся многочисленныя и малоговорящія сочиненія М. Мюллера; къ числу интересныхъ трактатовъ отнесемъ „Royal Masonic Cyclopaedia“ Меккензи, въ которомъ авторъ проводитъ границу между пониманіемъ эмблемы и символа; далѣе книга Синнета „Bouddhisme esoterique“, Масперо „Guide au Musée de Boulaq“, S. Wake „The Origin and Significance of the Great Pyramid“. Я не перечисляю здѣсь ряда сочиненій, опирающихся на памятники религіозно-мистическаго творчества, ни тѣхъ изъ нихъ, которыя уже трактуютъ предметъ съ опредѣленной точки зрѣнія. Я рекомендовалъ бы для этой цѣли огромное сочиненіе Блаватской „Doctrine secrète“, въ которомъ наряду съ большимъ количествомъ вовсе не освѣщеннаго матеріала мы встрѣчаемся съ драгоцѣнными черточками, вводящими насъ въ пониманіе религіознаго творчества; среди другихъ сочиненій упомяну слѣдующія сочиненія: Лангъ „Myth, Ritual and Religion“, Августинъ „De moribus ecclesiae catholicae“, Геффдингъ

„Исторія новѣйшей философіи“, Геффдингъ „Философія религіи“, Грассери „De la psychologie des religions“, Гюйо „L'irreligion de l'avenir“, Шлейермахеръ „Der christliche Glaube“, Kierkegaard „Uvidenskabelig Efterskrift“, Ричль „Fides implicita“, Тейлоръ „Антропологія“, Карлъ Будде „Die Religion des Volkes Israel bis zur Verbannung“, Гарбе „Die Sankhyaphilosophie“, Сабатье „Esquisse d'une philosophie de la religion d'aprés la psychologie“, Зибекъ „Religionsphilosophie“, Шлейермахеръ „Reden über die Religion“, Рудольфъ Штейнеръ „Le mystère chretien et les mystères antiques“ (переводъ съ нѣмецкаго Шюре) и т. д.

[8]) Упоминая Макса Мюллера, я разумѣю въ данномъ случаѣ его безсистемную, уму ничего не говорящую, но весьма „почтенную“ книгу: „Шесть системъ индусской философіи“ (есть русскій переводъ); если сравнить эту книгу съ книгами Дейссена, то обнаружится несогласіе во взглядахъ на Востокъ между обоими учеными; въ то время какъ М. Мюллеръ съ высоты своего профессорскаго величія почти третируетъ проблемы, которыми занимается,—Дейссенъ съ огромнымъ проникновеніемъ вводитъ насъ въ пониманіе сущности метода мышленія у мудрецовъ Индіи. Изъ сочиненій Дейссена упомянемъ: „Geschichte der Philosophie“, „Das System des Vedânta“, „Sechzig Upanischad's des Veda“ (переводъ).

[9]) Сюда относятся слѣдующія книги: 1) Мережковскаго: „Левъ Толстой и Достоевскій“ (2 тома), „Гоголь и чортъ“, „Грядущій Хамъ“, „Не міръ, но мечъ“, „Вѣчные спутники“, „Въ тихомъ омутѣ“. 2) В. Иванова: „Религія страдающаго Бога“ и „По звѣздамъ“: въ первой книгѣ проводится тончайшая параллель между нѣкоторыми сторонами христіанства и діонисіанства; интересъ книги выростаетъ, потому что выводы В. И. Иванова касаются современности, что явствуетъ изъ другой его книги „По звѣздамъ“. Въ попыткѣ преодолѣть выдвинутую Ницше проблему авторъ соприкасается иногда съ Э. Шюре („Le drame musicale“).

Въ статьяхъ В. Я. Брюсова мы имѣемъ также цѣнныя положенія, касающіяся символизма. Помимо сочиненій Ницше, Вагнера, парадоксальныхъ статей Уайльда, отмѣтимъ книги, касающіяся теоріи и стиля символистовъ: Ретте „Le symbolisme“; Густавъ Канъ „Symbolistes et décadents“; далѣе статьи Г. Кана въ журналѣ „La Vogue“, предисловіе Маріи Крысинской къ книгѣ „Intermèdes“, статьи Фердинанда Грега, Лёвенбергъ „Deutsche Dichter—Abende, Detlev v. Liliencron“; сюда же относятся книги Реми-де-Гурмона: „Esthétique de la langue française“, „Livre de Masques“, „Promena-

des littéraires", „Second livre de Masques", „Epilogue", Шюре „Le drame musicale", П. Верлэнъ „Les Poètes maudits", Мартино „Tristan Corbière. Essai de biographie", П. Клодель „Connaissance du temps", Рене Гиль „Traité du Verbe", „Notes sur le Symbolisme", Retté Arabesques", Танкредъ-де-Визанъ „Paysages introspectifs", Laforgue „Melanges Posthumes", Joël „Nietzsche und die Romantik", Greve „Randarabesken zu Oscar Wilde", Landsberg „Die moderne Litteratur", Samson Himmelstjerna „Rhythmik studien", ванъ Беверъ и Поль Леото „Les poétes d'Aujourd'hui", Gossez „Les poètes du Nord", Gottfried Niemann „Richard Wagner und Arnold Boecklin", Марсель Швобъ „Traité du journalisme", Вильгельмъ Фельдманъ „Pismiennitstwo polskie 1880—1904", Pierre „Le vrai Rollinat", Jean de Gourmont „Jean Moréas", St. Mallarmé „Divagations", G. Rodenbach „L'Elite", H. de Régnier „Figures et caractères". Вотъ нѣкоторыя изъ книгъ, касающихся символизма, символистовъ и т. д.

Я привожу далеко не полный перечень книгъ; но я долженъ замѣтить, что большинство приведенныхъ книгъ касаются лишь литературной школы символизма и только весьма рѣдко касаются общей идеологіи; выработка идеологіи еще впереди.

Кромѣ упомянутыхъ книгъ я привожу нѣкоторые изъ журналовъ, въ которыхъ дебатировались вопросы, касающіеся символизма и символистовъ.

Во Франціи: „Vers et Prose", „La Revue Wagnérienne", „Plume", „Mércure de France", „Le Beffroi", „La Nouvelle Revue Moderne", „La Décadance", „Revue indépendente", „La Renaissance Latine", „Ecrits pour l'art", „Revue Hebdomadaire", „La Falange", „La Vogue" и др.

Въ Германіи: „Blätter für die Kunst", „Die Neue Rundschau", „Freistadt", „Das Literarische Echo"; слѣдуетъ отмѣтить еще серію небольшихъ монографій „Die Kultur", „Die Dichtung", „Die Literatur".

Въ Италіи: „Nuova Antologia", „Marzocco", „La Letteratura", „Nuova Parola", „Leonardo".

Среди польскихъ журналовъ слѣдуетъ отмѣтить „Chimera".

Изъ русскихъ журналовъ, трактовавшихъ и трактующихъ вопросы, связанные съ символизмомъ, отмѣтимъ: „Міръ Искусства", „Новый Путь", „Вѣсы", „Вопросы Жизни", „Искусство", „Золотое Руно", „Перевалъ", „Аполлонъ".

[10]) Часто наблюдаемъ мы параллельность между формой отвлеченнаго міропониманія и формой техники, доминирующей въ

искусствѣ; такъ, напримѣръ, между стремленіемъ теоретической философіи стать исключительно теоріей знанія и стремленіемъ живописи недавняго прошлаго есть что-то общее; какъ современная философія, стремясь еще недавно освободиться отъ всяческаго метафизическаго и психологическаго привкуса, превратилась въ ученіе о чистыхъ формахъ и нормахъ познанія, такъ же и въ живописи наблюдалось сильное теченіе освободиться отъ всяческаго психологическаго содержанія; философа интересовали только формы всеобщаго, художника интересовала задача подчеркнуть въ природѣ и въ человѣкѣ лишь общіе контуры; гіератизмъ, стилизація достаточно запечатлѣли это стремленіе философіи; я уже не говорю о томъ, какая близкая связь существуетъ между отношеніемъ къ городу у современныхъ поэтовъ и соціологовъ нашего времени.

Такая же связь существуетъ между современнымъ искусствомъ и наукой; и какъ странно, что именно среди революціонеровъ и новаторовъ въ искусствѣ мы чаще открываемъ соотвѣтствіе ихъ художественныхъ тенденцій съ научными стремленіями современности; такъ химикъ Вильгельмъ Оствальдъ въ „Письмахъ о живописи" дѣлаетъ много весьма цѣнныхъ разъясненій о свойствахъ красокъ и техникѣ въ живописи, послѣ чего мы начинаемъ лучше понимать нѣкоторыя стремленія импрессіонистовъ, въ свое время выдержавшихъ цѣлую бурю гоненій; вотъ между прочимъ, что онъ пишетъ: „Для художественной передачи природы художникъ долженъ научиться смотрѣть по новому"... (стр. 153). Это стремленіе смотрѣть по новому до сихъ поръ есть безконечная тема для упражненія обывательскаго остроумія. „Художникъ" — продолжаетъ Оствальдъ — „долженъ безостановочно заставлять свой глазъ и свое сознаніе отвыкать отъ привычки, съ практической цѣлью, переработывать и видоизмѣнять зрительныя ощущенія; онъ долженъ такъ воспитать себя, чтобы видѣть только формы и краски, безотносительно къ тому, что онѣ представляютъ, въ дѣйствительности. Въ той мѣрѣ, въ какой онъ научится выключать эту дѣйствительность, онъ и будетъ въ состояніи передавать своими картинами впечатлѣніе отъ дѣйствительности". Мы должны сознаться, что „профессоръ химіи" здѣсь въ вопросахъ живописи смыслитъ болѣе, чѣмъ толпы художественныхъ критиковъ, дотошно навязывающихъ подчасъ художнику свой собственный сумбуръ.

Какъ подходятъ требованія Оствальда, предъявляемыя имъ художнику, къ задачамъ, которыя въ свое время выдвинули импрессіонисты! Будучи въ загонѣ въ теченіе многихъ лѣтъ, они въ сущности только шли въ уровень съ научнымъ міровоззрѣніемъ своего времени; думала ли французская Академія, объявляя „им-

прессіонизмъ“ шарлатанствомъ, что она расписывается въ собственной „близорукости“, думала ли буржуазія, глумясь надъ импрессіонизмомъ, что она глумится надъ своимъ собственнымъ невѣжествомъ? Вотъ что пишетъ Моклеръ въ своей книгѣ „Импрессіонизмъ“ по поводу пресловутой техники Клода Моне: „Изгнаніе локальныхъ тоновъ, изученіе рефлексовъ, окрашенныхъ дополнительными цвѣтами, раздѣленіе тоновъ и процессъ живописи положенными рядомъ пятнышками чистыхъ спектральныхъ цвѣтовъ—вотъ существенные принципы „хроматизма“ (терминъ, который былъ бы точнѣе, чѣмъ туманное слово „импрессіонизмъ“). Клодъ Моне систематично примѣнялъ эти принципы прежде всего къ пейзажу...“ И выше: „Его труды служатъ великолѣпнымъ подтвержденіемъ открытій, сдѣланныхъ Гельмгольцемъ и Шеврелемъ въ области оптики“...

[11]) Намъ понятно, что такъ называемый эстетизмъ, проведенный со всей безпощадной послѣдовательностью, переходитъ въ свой противоположный принципъ — въ принципъ этическій; содержаніе красоты, какъ только мы пытаемся ее оформить, оказывается связаннымъ съ этическимъ моментомъ; вѣрнѣе: содержаніе морали и содержаніе красоты подчинены одной нормѣ. Поэтому послѣдовательный эстетизмъ Уайльда привелъ его къ пониманію Христа, какъ идеала красоты; идеаломъ красоты стала для него личность, воплотившая въ себѣ „maximum“ добра. Точно такъ же Ницше, опрокидывая формы существующей морали—моралистъ по преимуществу; идеологія Ибсена такъ же подчеркиваетъ этическій моментъ; только этическій принципъ, опредѣлимый со стороны красоты, восходитъ не къ формамъ морали, а къ нормѣ, какъ нѣкоторому трансцендентному долженствованію; поэтому, проникая глубже въ сущность этическихъ нормъ, великіе символисты XIX столѣтія должны были казаться нарушителями существующихъ формъ морали.

О НАУЧНОМЪ ДОГМАТИЗМѢ.

Моя статья „О научномъ догматизмѣ“ является непосредственно слѣдующей за вступительной; ея задача—подчеркнуть недостаточность научнаго міровоззрѣнія, гдѣ поставленъ вопросъ надъ самымъ смысломъ существованія; меня могутъ упрекать въ умаленіи науки; но я вовсе не умаляю великаго смысла науки тамъ, гдѣ ея задача—преобразить поверхность жизни; указывая на формализмъ научныхъ методъ, я вовсе не хочу этимъ сказать, что самая метода мѣняется; но измѣненіе методы

всегда зависитъ отъ новаго объекта изслѣдованія; тотъ же объектъ берется изъ опыта.

[1]) Мнѣ могутъ возразить на парадоксъ „о голубомъ произволѣ“ парадоксомъ же: „голубой произволъ теперь уже вовсе не произволъ; туда отнынѣ устремляются десятки дирижаблей; скоро небесное пространство будетъ раздѣлено на участки; и въ каждомъ участкѣ надъ нашими головами повиснетъ по полицейскому“...

Не сомнѣваюсь въ томъ, что скоро „голубой произволъ“ запестритъ стаями воздушныхъ извозчиковъ; но самое небо—лишь символъ иныхъ небесъ, гдѣ еще не пролеталъ ни одинъ дирижабль и гдѣ летаютъ вовсе не аэронавты.

[2]) Статья „О научномъ догматизмѣ“ была впервые напечатана въ I-мъ выпускѣ сборника „Свободная совѣсть“.

КРИТИЦИЗМЪ И СИМВОЛИЗМЪ.

Статья „Критицизмъ и символизмъ“ была написана по поводу столѣтія со дня смерти Канта и появилась въ „Вѣсахъ“ (1904 года, № 2). Съ тѣмъ, какъ обосновываетъ помѣщаемая статья символизмъ, авторъ теперь не согласенъ вовсе; на протяженіе шести лѣтъ рѣзко измѣнялись взгляды автора на Канта и Шопенгауэра. Авторъ помѣщаетъ эту статью лишь потому, что продолжаетъ считать Шопенгауэра величайшимъ художникомъ среди философовъ; преодолѣніе Шопенгауэромъ Канта заключается скорѣй въ паѳосѣ, чѣмъ въ основательномъ разборѣ кантіанства; въ сущности Шопенгауэръ говоритъ образами своей системы, а не доказательствами; но въ символическихъ образахъ Шопенгауэра столько глубины, прелести и подлинной мудрости (не доказательности), а въ эстетикѣ его столько пониманія красоты, что намъ понятно увлеченіе Шопенгауэромъ поэтовъ и художниковъ всѣхъ странъ; не имъ ли плѣнялись и Ницше, и Вагнеръ; до послѣдняго времени онъ плодотворно вліяетъ на міросозерцаніе художниковъ; и теперь, желая обосновать танецъ будущаго, Айседора Дёнканъ прибѣгаетъ въ своей статьѣ къ тезисамъ, выставленнымъ Шопенгауэромъ. Такое вліяніе Шопенгауэра на психологію художниковъ кроется не въ доказательности его системы, а въ наглядной убѣдительности нѣкоторыхъ ея образовъ; все это заставляетъ думать, что Шопенгауэръ чисто интуитивнымъ путемъ проникъ въ тайну искусства (въ чемъ онъ и признается, приступая къ анализу музыки), но не сумѣлъ раскрыть этой тайны логическимъ путемъ; и потому-то художественная его убѣдительность при логической несостоятельности снова и снова влечетъ къ нему; въ сущности

подъ „волей“ Шопенгауэръ разумѣлъ вовсе не волю, подъ представленіемъ—не представленіе; если бы перевести его неудачную терминологію въ термины болѣе удачные, его система оказалась бы и состоятельнѣй, и прекраснѣй; пока же тутъ мы имѣемъ дѣло съ манящими насъ контурами какихъ-то полуоткрытыхъ истинъ, не болѣе.

[1]) Развитіе философскихъ взглядовъ автора пошло совершенно въ иномъ направленіи, отъ Шопенгауэра къ Канту и далѣе: къ нѣкоторымъ попыткамъ своеобразнаго пониманія Канта, какое мы наблюдаемъ во Фрейбургской школѣ философіи; этотъ путь отъ Канта къ Риккерту и далѣе вкратцѣ изложенъ въ статьѣ „Эмблематика смысла“.

О ГРАНИЦАХЪ ПСИХОЛОГІИ.

Статья до сихъ поръ не появлялась въ печати.

[1]) Понятіе о субстанціи, какъ неизмѣнной основѣ явленій, очень древнее; болѣе спеціальную форму это понятіе получило въ спорахъ схоластической философіи; впослѣдствіи подъ понятіе субстанція подставляли другія понятія: причинность, матерія, сила; на энергетическомъ міровоззрѣніи недавняго прошлаго лежитъ отпечатокъ схоластической философіи; неспроста указываетъ Оствальдъ въ своей „Натурфилософіи“, что понятіе объ энергіи должно отнынѣ замѣнить собой понятіе о субстанціи; но вмѣстѣ съ тѣмъ, объединяя въ понятіи объ энергіи и акциденцію, Оствальдъ самое понятіе о субстанціи, какъ энергіи, дѣлаетъ шаткимъ. Эволюцію понятія о субстанціи прекрасно очерчиваетъ В. Вундтъ въ своей „Системѣ философіи“; понятіе причинности, по Вундту, первѣе понятія о субстанціи.

Проблема причинности въ философіи одна изъ наиболѣе центральныхъ проблемъ; вокругъ этой проблемы, какъ вокругъ оси, одно время вращалась вся философія; роль причинности, какъ центральной оси, вращающей построеніе философскихъ системъ, была подчеркнута работами Локка, Юма и Канта.

Декартъ признавалъ реальность причинности; понятіе о причинѣ у него приближается къ понятію о субстанціи („Метафизическія размышленія“ Спб. 1901). Спиноза уже склоняется къ пониманію причины, какъ основанія („Этика“). У Лейбница мы наблюдаемъ то же. У Канта причинность отнесена къ познавательнымъ формамъ; слѣдовательно, это — принципъ формальный; Кантъ — основатель критической философіи; но еще до Канта въ Англіи Локкъ нащупалъ почву для философскаго кри-

тицизма; Локкъ и Юмъ склонялись къ своеобразному пониманію, пониманію причинности, какъ эмпирическаго закона.

Къ сочиненіямъ, вводящимъ насъ въ пониманіе важности вопроса о причинности, относятся между прочимъ слѣдующія: Кантъ „Критика чистаго разума“, Юмъ „A Treatise of human Natur“ (М. М. Троицкій выражается о Юмѣ въ томъ смыслѣ, что онъ показалъ наглядно, что схоластическая метафизика, выводя онтологію, космологію и телеологію изъ апріорныхъ началъ, впадаетъ въ „petitio principii“); къ сочиненіямъ, продолжающимъ дѣло Юма, слѣдуетъ отнести сочиненіе Броуна и „Систему Логики“ Д. С. Милля. Кантово же пониманіе причинности продолжалось въ Рейнгольдѣ, Фихте Старшемъ („Наукоученіе“), Шеллингѣ („Философія природы“), Шопенгауэрѣ и Гегелѣ.

Вопроса о причинности блестяще касается въ своемъ сочиненіи „Система философіи“ Вильгельмъ Вундтъ; интересно сочиненіе Шопенгауэра „О четверокомъ корнѣ закона достаточнаго основанія“. Укажу еще на слѣдующія сочиненія, вводящія насъ въ основныя проблемы философіи:

H. Vaihinger. Commentar zu Kants Kritik der reinen Vernunft. Stuttgart. 1881.

М. М. Троицкій. Нѣмецкая психологія въ текущемъ столѣтіи.

A. Riehl. Der philosophische Kriticismus. Leipzig. 1876.

Reininger. Das Causalproblem bei Hume und Kant („Kantstudien“).

König. Die Entwickelung des Causalproblems von Cartesius bis Kant. Leipzig. 1880.

O. Liebman. Kant und die Epigonen.

Виндельбандъ. Философія Канта.

Volkelt. Erfahrung und Denken. Hamburg. 1886.

Cohen. System der Philosophie. 2 Bände. 1900—4 г.

Cohen. Kant's Theorie der Erfahrung.

Lasswitz. Die Lehre Kant's von der Idealität des Raumes und der Zeit. 1883.

Koenig. Die Entwickelung des Causalproblems. 1888—90.

Volkelt. Kant's Erkenntnisstheorie. 1897.

Эйслеръ. Основныя положенія теоріи знанія.

Benno-Erdman. Kant's Kriticismus.

Schubert-Soldern. Grundlagen einer Erkenntnisstheorie.

Rickert. Der Gegenstand der Erkenntniss.

Laas. Idealismus und Positivismus.

Wartenberg. Kants Theorie d. Kausalität.

Виндельбандъ. Прелюдіи.

Зигвартъ. Логика.

Изъ русскихъ сочиненій, прекрасно вводящихъ насъ въ во-

просъ о причинности, рекомендую книгу Лопатина „Положительныя задачи философіи“ (2 тома). Изъ сочиненій, спеціально разбирающихъ проблему причинности у Канта и Юма, упомянемъ книгу Густава Шпетта „Проблема причинности у Юма и Канта“. Кіевъ. 1907.

И, конечно, вводитъ насъ въ кругъ идей современнаго кантіанства книга Челпанова „Проблема воспріятія пространства“ (2-ая часть).

[2]) Гербартъ—нѣмецкій психологъ начала XIX столѣтія—въ своей своеобразной психологіи отправлялся отъ англійскаго психолога Гертли и отчасти Канта и Фриза; значительную роль въ психологіи Гербарта играетъ теорія взаимнаго стѣсненія и подкрѣпленія представленій; эта теорія ложится въ основу его „статики“ и „механики“ духа; онъ находитъ возможнымъ измѣрять „крѣпость“ представленій; свою „статику“ онъ основополагаетъ на измѣреніи скорости теченія представленій; статика у него такимъ образомъ переходитъ въ динамику; методъ Гербарта пыталась пополнить и истолковать его школа; къ числу наиболѣе видныхъ гербартіанцевъ принадлежатъ Дробишъ и Фолькманъ. „Гербартова метафизика“—говоритъ Троицкій—„можетъ быть разсматриваема, какъ смѣсь двухъ теорій—монадологіи Лейбница и ученія Пристли (или друга его Митчеля) „о нематеріальной матеріи“, „т. е. о простыхъ, другъ друга непроницающихъ субстанціяхъ, изъ которыхъ слагается матерія“ („Нѣмецкая психологія“, II томъ, стр. 307).

Гербарту принадлежатъ слѣдующія сочиненія: „Lehrbuch der Psychologie“ 1816; „Psychologie als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung“; „Metaphysik und Mathematik“ 1824—25.

[3]) Однимъ изъ наиболѣе талантливыхъ представителей параллелистической доктрины въ психологіи является Гаральдъ Геффдингъ; Геффдингъ, какъ психологъ, соединяетъ въ себѣ основательность съ независимостью и свободой сужденій. Мы рекомендуемъ особенно его вниманію читателей, интересующихся вопросами психологіи; на русскомъ языкѣ есть переводъ нѣкоторыхъ его книгъ; Геффдингу принадлежатъ труды: „Очерки психологіи“, „Философскія проблемы“, „Философія религіи“, „Этика“, „Исторія новѣйшей философіи“; ему же принадлежитъ книга о Киркегорѣ: „Sören Kierkegaard som Filosof“.

[4]) Алоисъ Риль—одинъ изъ видныхъ неокантіанцевъ; онъ стоитъ по серединѣ между физіологическимъ истолкованіемъ Кантовой системы и крайними выводами нормативной философіи. Риль уже рѣшительно покидаетъ позицію Ланге („Исторія матеріализма“), но онъ не примыкаетъ въ рѣшительности своихъ вы-

водовъ ни къ марбургской школѣ философіи (Когэнъ, Наторпъ), ни къ фрейбургской (Риккертъ, Ласкъ, Христіансенъ); осторожность въ выводахъ характеризуютъ Риля; это качество подчасъ вліяетъ на оригинальность его философскаго творчества.

Изъ сочиненій Риля упомянемъ: „Beiträge zur Logik" „Der philosophische Kriticismus", „Теорія науки и метафизика" (есть русскій переводъ), „Введеніе въ современную философію".

[5]) Германъ фонъ Гельмгольцъ (1821 –1891) знаменитый германскій физикъ и физіологъ; ему принадлежитъ честь научно формулировать принципъ сохраненія энергіи въ небольшой брошюрѣ, вышедшей въ 1847 году; брошюра называлась „Ueber die Erhaltung der Kraft" и появилась хотя и позднѣе статей врача Майера и техника Джоуля, трактовавшихъ тотъ же вопросъ, однако ходъ мыслей въ ней вполнѣ независимъ отъ упомянутыхъ изслѣдованій; законъ сохраненія энергіи въ области чистой механики уже въ сущности былъ извѣстенъ; онъ формулированъ въ теоремѣ живыхъ силъ въ серединѣ XVIII столѣтія Даніелемъ Бернулли. Гельмгольцу принадлежитъ честь формулировать его въ общемъ видѣ.

Гельмгольцъ написалъ замѣчательный трудъ по гидродинамикѣ „Ueber Integrale der hydrodinamischen Gleichungen, welche den Wirbelbewegungen entsprechen"; здѣсь развиваетъ онъ свою теорію о вихревомъ движеніи жидкости; по Гельмгольцу, жидкую массу въ движеніи можно представлять, какъ наполненную вихревыми шнурами; мысль о неразрушаемости вихревыхъ колецъ привела В. Томсона къ мысли о вихревыхъ атомахъ; формулы, заключающія въ себѣ принципъ сохраненія вихрей, были найдены Коши въ 1815 году; гидродинамическія изслѣдованія Г. опредѣлили научное развитіе мыслей Кирхгоффа. Г. же принадлежитъ рядъ работъ по физіологической оптикѣ (см. его трактатъ „Физіологическая оптика"); здѣсь благодаря изобрѣтенію имъ офталмоскопа была разработана цѣлая отрасль науки.

По акустикѣ ему принадлежитъ книга „Ученіе объ ощущеніяхъ тоновъ", въ которой онъ развиваетъ теорію консонанса; въ основѣ этой теоріи—сложность звуковъ, явленіе біеній, анализъ звука ухомъ и дѣйствіе прерывистыхъ раздраженій.

Г. Гельмгольцъ ученикъ знаменитаго физіолога Іоганна Мюллера; ему принадлежатъ между прочимъ слѣдующія работы по физіологіи: „О строеніи нервной системы у безпозвоночныхъ" (1842 г.), „О сущности гніенія и броженія" (1843), гдѣ онъ уже предвидитъ результаты бактеріологическихъ изслѣдованій; Гельмгольцъ далѣе примѣняетъ къ физіологіи точ-

ный методъ изслѣдованія, изобрѣтаетъ особый измѣрительный аппаратъ (міографъ) для опредѣленія промежутка между моментомъ раздраженія нерва и сокращеніемъ мышцы.

Съ 1874 года Г. занимаетъ кафедру физики въ Берлинѣ и дѣлается директоромъ физическаго института; съ того времени начинаются его работы по электричеству. Первыя работы относятся къ электродинамикѣ; послѣ того онъ работаетъ 16 лѣтъ въ области электролиза; здѣсь открываетъ онъ новую эру. Ему же принадлежитъ рядъ популярныхъ статей, среди которыхъ, между прочимъ, характеристики поэзіи Шиллера и Гете.

Въ своемъ основномъ трактатѣ о силѣ Гельмгольцъ, какъ мы сказали, совпалъ съ Майеромъ, врачемъ изъ Гейльбронна; брошюра Майера вызвала бурю гоненій. Интересно, что Майеру законъ сохраненія силы открылся впервые въ тотъ мигъ, когда, переѣзжая на кораблѣ океанъ, онъ созерцалъ разбушевавшуюся стихію; характерно, что міровыя открытія часто совершались сперва интуитивно, и только потомъ опытъ подтверждалъ интуицію; такъ, видъ падающаго съ дерева плода натолкнулъ Ньютона на мысль о законѣ тяготѣнія; извѣстно, что Архимедъ, садясь въ ванну, интуитивно открылъ облегченіе вѣса тѣла въ водѣ, равное вѣсу вытѣсненной жидкости.

[6]) Максуэллъ—знаменитый англійскій физикъ, первый проложившій мостъ между оптикой и электричествомъ; кромѣ того замѣчательны его выводы въ области электродинамики; онъ устранилъ, по мнѣнію Пуанкаре, всѣ трудности, выроставшія при объясненіи электродинамическихъ теорій Ампера и Гельмгольца; впослѣдствіи идеи Максуэлла въ этой области получили опытное подтвержденіе у Герца; теорія Лоренца завершаетъ труды Максуэлла и Герца въ области электродинамики; Лоренцъ вводитъ въ эту область понятіе объ электронѣ.

Вильгельмъ Оствальдъ—извѣстный нѣмецкій химикъ; авторъ классическаго учебника химіи и одинъ изъ серьезнѣйшихъ представителей такъ называемаго энергетическаго міропониманія; онъ разработалъ теорію іоновъ.

[7]) Вильгельмъ Вундтъ—извѣстный нѣмецкій психологъ и метафизикъ; въ психологіи онъ послѣдовательно развилъ и усовершенствовалъ физіологическій методъ изслѣдованія; онъ основалъ въ свое время психо-физіологическій институтъ, въ которомъ обучались многіе изъ выдающихся психологовъ Германіи; Вундтъ основатель и вдохновитель цѣлаго направленія въ психологіи; въ своемъ журналѣ „Philosophische Studien" онъ энергично проводилъ свою точку зрѣнія. Въ метафизикѣ Вундтъ во многихъ положеніяхъ склоняется къ Шопенгауэру; его волюнтаристическая точка зрѣнія, будучи болѣе обоснована, нежели у Шопенгауэра, страдаетъ отсутствіемъ красоты и цѣльности. Вундтъ—

убѣжденный параллелистъ. Въ настоящее время школа Вундта въ Германіи не имѣетъ уже былого вліянія на умы; противники Вундта въ настоящее время Мюнстербергеръ, Штумпфъ, Липпсъ и др.

Изъ сочиненій Вундта отмѣтимъ: „Grundzüge der physiologischen Psychologie". 1880; „Vorlesungen über die Menschen;-und Thierseele". 1863; „Logik"; „Beiträge zur Theorie der Sinneswahrnehmung", „Völkerpsychologie". На русскомъ языкѣ имѣются переводы первыхъ двухъ упомянутыхъ его сочиненій; кромѣ того переведены его „Система философіи", „Этика" и „Естествознаніе и психологія".

[8]) По Лейбницу, чувство удовольствія и неудовольствія принадлежатъ къ „темнымъ" представленіямъ; они обязаны своимъ происхожденіемъ изъ безконечно малыхъ представленій.

[9]) По Куно Фишеру, безсознательное творчество у Фихте есть „основаніе и зерно сознанія"... „Сознаніе предполагаетъ въ себѣ безсознательную дѣятельность"... Благодаря безсознательной дѣятельности „Я—представляемый міръ".

[10]) „Актъ воли", говоритъ Шопенгауэръ, „и дѣйствіе тѣла не два различныхъ, объективно-познанныхъ состоянія, соединенныхъ связью причинности и состоящихъ въ отношеніи причины и дѣйствія; но они одно и то же, только данныя совершенно различными способами". („Міръ какъ воля и представленіе" II часть, § 18). У Шопенгауэра мистико-реалистическая концепція то восходитъ къ идеализму Веданты, то къ мистическому реализму Санкьи, а то просто къ матеріализму (см. его „О волѣ въ природѣ"). Въ этой двойственности, а пожалуй, и тройственности вся слабость метафизики Шопенгауэра.

[11]) Э. фонъ-Гартманъ—модный въ свое время философъ, авторъ многочисленныхъ сочиненій, изъ которыхъ наиболѣе интереснымъ является его „Философія безсознательнаго" (2 тома; —русскій переводъ). „Философія безсознательнаго" есть эклектическая попытка еще разъ примирить Шопенгауэра съ Фихте и естествознаніемъ; то обстоятельство, что Вл. Соловьевъ въ своемъ „Кризисѣ западной философіи" останавливается на Гартманѣ, какъ на философѣ, завершающемъ циклъ развитія отвлеченнаго міропониманія, значительно умаляетъ значеніе прекрасныхъ работъ Соловьева; отправляясь отъ Гартмана къ мистицизму, Вл. Соловьевъ здѣсь оставляетъ за собой позицію, вовсе не защищенную; Гартманъ психологически любопытенъ, но Гартманъ—не убѣдителенъ.

Кромѣ „Философіи безсознательнаго" на русскій языкъ переведена его „Современная психологія", представляющая собой интересную и удачную энциклопедію психоло-

гическихъ взглядовъ на безсознательное; изъ другихъ сочиненій Гартмана заслуживаетъ вниманія „Das Grundproblem der Erkenntnisstheorie“.

[12]) Фехнеръ одинъ изъ наиболѣе горячихъ защитниковъ параллелистической докрины въ психологіи. Въ основномъ сочиненіи „Elemente der Phychophysik“ (2 Theill. 1860) Фехнеръ далъ много для пониманія отношеній между раздраженіемъ органовъ чувствъ и ощущеніемъ: законъ Фехнера относительно зависимости ощущеній отъ раздраженій формулированъ Вундтомъ въ его „Ueber die Menschen und Thierseele“ слѣдующимъ образомъ: ощущеніе возрастаетъ, какъ логариѳмъ раздраженія. Точку зрѣнія Фехнера опредѣляетъ цитата его, которую мы заимствуемъ изъ статьи Л. М. Лопатина „Параллелистическая теорія душевной жизни“ („Вопр. фил. и псих.“ 1895 г., кн. 3): Фехнеръ говоритъ: „Если Лейбницъ сравниваетъ душу и тѣло съ двумя часами, которые согласно идутъ, никогда не отклоняясь другъ отъ друга, хотя и независимо одни отъ другихъ, благодаря совершенному устройству, данному имъ Богомъ,—то мы скорѣй думаемъ, что это одни часы, которые въ своемъ ходѣ самимъ себѣ являются, какъ существо духовное, опредѣляющее себя къ дѣйствію, а для посторонняго наблюдателя открываютъ картину столкновенія и движенія матеріальныхъ колесъ“.

Фехнеръ пытался послѣдовательно провести психометрическій методъ въ психологіи; до него уже мы встрѣчаемся съ попытками въ этомъ направленіи у Вебера. У Фехнера образовалась группа послѣдователей.

Наиболѣе интересны и плодотворны работы Фехнера по эстетикѣ; онъ былъ основателемъ эмпирико-психологической эстетики („Vorschule der Aesthetik“; „Zur experimentalen Aesthetik“). Фехтеръ провѣрилъ законъ золотого дѣленія и нашелъ, что этотъ законъ не до конца точенъ. Фехнеръ устанавливаетъ рядъ эстетическихъ законовъ, выведенныхъ изъ опыта (законы эстетическаго порога, градаціи, единства въ многообразіи, ассоціаціи и т. д.) проф. Мейманъ вѣрно указываетъ на то, что недостаткомъ эстетики Фехнера является отсутствіе въ ней собственно эстетической точки зрѣнія.

[13]) Фортлаге—видный психологъ: ему принадлежитъ сочиненіе: „System der Psychologie als Naturwissenschaft“; Троицкій видитъ въ Фортлаге представителя той группы психологовъ, которые пытались примирить эклектическое направленіе въ философіи (вдохновитель этого теченія Фихте младшій) съ успѣхами физіологіи; онъ указываетъ на то, что Фортлаге соединяетъ

въ своей системѣ теорію взаимодѣйствія физическихъ силъ (теорія Грува) съ Фихте, Шеллингомъ, Гербартомъ и Фризомъ.

Съ другой стороны Вентцель указываетъ на діалектизмъ метода Фортлаге. Въ „System der Psychologie" побужденіемъ опредѣляетъ Фортлаге само сознаніе; сознаніе отожествляется имъ съ вниманіемъ.

[14]) Талантливый американскій психологъ Джемсъ является сторонникомъ пополненія и преобразованія метафизикой психологіи. Изъ сочиненій его упомянемъ, во-первыхъ: „The principies of Psychology". Джемсъ указываетъ на то, что не только организмъ оказываетъ вліяніе на сознаніе, но и обратно: сознаніе оказываетъ прямое воздѣйствіе на организмъ. Вотъ что онъ говоритъ: „Отношенія между познающимъ субъектомъ и познавательнымъ объектомъ безконечно сложнѣе, и общепринятый, усвоенный натуралистами взглядъ на эти отношенія не выдерживаетъ критики. Эти отношенія могутъ быть окончательно выяснены только путемъ тонкаго метафизическаго анализа"... Далѣе Джемсъ заявляетъ: „Въ предѣлы эмпирической психологіи неудержимо вторгается философскій критицизмъ"; она, по мнѣнію Джемса, „въ данный моментъ представляетъ кучу сырого матеріала, порядочную разноголосицу во мнѣніяхъ и ни одного закона"... Джемсъ—сынъ сведенборгіанца и вмѣстѣ съ тѣмъ убѣжденный поклонникъ Джона Стюарта Милля; въ дальнѣйшихъ его сочиненіяхъ все болѣе и болѣе проглядываетъ интересъ къ вопросамъ религіи, мистики и оккультизма. Изъ сочиненій его еще упомянемъ: „Pragmatism" „The will to believe", „The varieties of religions experience"... Тѣмъ не менѣе психологія Джемса — экспериментальная психологія; независимо отъ спиритуалистическихъ тенденцій психологъ, по его мнѣнію, долженъ включать въ свои задачи физіологическія изслѣдованія. Джемсъ — вдохновитель цѣлаго теченія (такъ называемаго „прагматизма").

Въ принципахъ построенія психологіи Джемсъ склоняется къ монадизму; относительно природы души Джемсъ высказывается въ пользу спиритуализма; значительное мѣсто Джемсъ отводитъ вниманію.

[15]) Альфредъ Фулье—ему принадлежитъ рядъ сочиненій подчасъ интересныхъ, подчасъ слабыхъ, среди которыхъ отмѣтимъ его сочиненія о Кантѣ и Платонѣ и два изслѣдованія „L'avenir de la métaphysique" и „L'évolution des idées forces". Фулье присуща неясность изложенія и сбивчивость въ терминологіи.

[16]) См. его статью „Семь міровыхъ загадокъ".

[17]) Мюнстербергъ одинъ изъ выдающихся современныхъ психологовъ Германіи; онъ выступилъ съ критикой психологическихъ теорій Вундта; на основаніи ряда опытовъ онъ пытается опро-

вергнуть Вундтовское пониманіе параллелизма; въ этомъ отношеніи М. попадаетъ въ больное мѣсто теоріи Вундта: работы М. подчеркиваютъ неотчетливость въ работахъ Вундта; М. борется противъ метафизическихъ основъ Вундтовой точки зрѣнія; область эмпирической психологіи поэтому отожествляетъ онъ съ внѣшнимъ рядомъ параллелизма; но на самомъ дѣлѣ пониманіе психологіи его и глубже, и сложнѣе. Вотъ какъ характеризуетъ Мюнстерберга Ланге: „широкая ученость автора (онъ докторъ философіи и докторъ медицины), смѣлость и ясность въ постановкѣ задачъ и опытовъ и искусное пользованіе самонаблюденіемъ сразу поставили Мюнстерберга въ рядъ первыхъ психологовъ нашего времени“.

[18]) Христофъ Зигвартъ (1830—1904) авторъ замѣчательнаго сочиненія „Логика“ (2 тома, есть русскій переводъ). Зигвартъ сторонникъ гносеологическаго обоснованія логическихъ проблемъ; онъ много сдѣлалъ для освобожденія проблемъ логики отъ всяческаго психологическаго привкуса; Зигвартъ понимаетъ, что теорія знанія въ свою очередь ведетъ къ метафизикѣ; Зигвартъ строитъ свою логику съ точки зрѣнія ученія о методѣ; онъ относится отрицательно къ психофизическому параллелизму: детерминизмъ признаетъ онъ методическимъ требованіемъ психологіи „и все же онъ не можетъ согласиться съ нимъ, такъ какъ съ этой теоріей, повидимому, не согласуются неоспоримыя особенности фактической волевой жизни“. Такъ говоритъ о немъ Генрихъ Мейеръ. Среди сочиненій Зигварта, кромѣ „Логики“, отмѣтимъ слѣдующія: „Schleiermachers Erkenntnisstheorie“ 1857; „Schleiermachers psychologische Voraussetzungen“; „Kleine Schriften“ (2 Bände); „Logische Fragen“; „Vorfragen der Ethik“; „Die Impersonalien. Eine Logische Untersuchung“.

[19]) Липпсъ—извѣстный мюнхенскій психологъ и теоретикъ въ области эстетики; убѣжденный и послѣдовательный „психологистъ“ въ спорѣ о приматѣ теоріи знанія надъ психологіей; психологія по Липпсу есть ученіе о содержаніяхъ; источникъ же сознанія—вчувствованіе. Липпсу принадлежитъ оригинальная теорія зрѣнія; здѣсь онъ является противникомъ теоріи мускульныхъ ощущеній, расходясь съ Бэномъ, Вундтомъ и Гельмгольцемъ. Изъ трудовъ Липпса упомянемъ: „Психологическіе этюды“, „Основныя факты душевной жизни“, „Психологія“, „Основные проблемы этики“.

Матерія является по Липпсу предѣльнымъ понятіемъ: „Мы говоримъ о матеріи, о силахъ и объ энергіи; намъ кажется, что мы понимаемъ подъ этимъ нѣчто, и тѣмъ не менѣе, мы подъ этимъ ничего не понимаемъ“... „Мы говоримъ о реальномъ „я“

и о реальныхъ психическихъ процессахъ и также ничего не разумѣемъ подъ этимъ"... „Единство міросознанія есть то, въ чемъ и черезъ что существуютъ индивидуальныя сознательныя единицы, подобно тому, какъ мои мысли и хотѣнія черпаютъ свое бытіе во „мнѣ" и чрезъ „меня"... „Реальное „я" есть ничто иное, какъ транцендентное для меня міровое „я" въ... данномъ индивидуальномъ сужденіи"... „Требованія, которыя я признаю въ идеяхъ о реальномъ „физическомъ" мірѣ и о психической реальности, я назвалъ требованіями быть моимъ содержаніемъ сознанія... это требованіе „представлять". Однако, міросознаніе есть не только представленіе, но также — хотѣніе и дѣланіе. Переживаніе міросозерцанія не воспріемлющее, а творческое (курсивъ мой); оно состоитъ въ поставленіи цѣли и въ цѣлесообразной дѣятельности"... „Міровой процессъ состоитъ въ наростаніи духовной энергіи"...

Отъ причиннаго изслѣдованія мы переходимъ по Липпсу къ волюнтаристически-телеологическому.

Липпсъ развиваетъ чисто психологическій методъ въ эстетикѣ; по его мнѣнію, задача эстетики—внутренній анализъ переживаній; Липпсъ развиваетъ теорію „вчувствованія". Въ этомъ пунктѣ эстетика Липпса—одна изъ наиболѣе интересныхъ эстетикъ современности.

Липпсъ занимается также вопросомъ о классификаціи искусствъ.

Сочиненія Липпса по эстетикѣ суть слѣдующія: „Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen"; „Komik und Humor"; „Der Streit über die Tragödie"; „Von der Form der ästhetischen Apperzeption"; „Psychologie und Aesthetik"; „Aesthetik" въ „Kultur der Gegenwart".

[20]) Шуппе представитель имманентной школы философіи.

[21]) Кюльпе—философъ, вышедшій изъ школы Вундта, примыкающій къ Авенаріусу. Въ своемъ „Grundriss der Psychologie" онъ удачно примѣняетъ экспериментальный методъ Вундта къ анализу высшихъ душевныхъ функцій.

[22]) См. его „Введеніе въ философію". Кстати: для лицъ съ философіей вовсе незнакомыхъ и желающихъ оріентироваться въ философскихъ проблемахъ рекомендуемъ слѣдующія книги: Челпановъ „Введеніе въ философію", Паульсенъ „Введеніе въ философію", Виндельбандъ „Исторія философіи" (3 тома), Ланге „Исторія матеріализма", Виндельбандъ „Прелюдіи", Виндельбандъ „Философія въ нѣмецкой духовной жизни XIX столѣтія", Вл. Соловьевъ „Критика отвлеченныхъ началъ", Геффдингъ „Философскія проблемы". Для лицъ, интересующихся гносеологической проблемой, для

начала рекомендуемъ: Христіансенъ „Психологія и теорія познанія“, А. Риль „Введеніе въ современную философію“. Для лицъ, желающихъ ознакомиться съ библіографіей, рекомендуемъ „Исторію философіи“ Ибервегъ-Гейнце.

[23]) Вундтъ въ „Основаніяхъ физіологической психологіи“ приводитъ три группы воззрѣній на чувство: 1) Чувство есть особое проявленіе способности познанія: это направленіе съ одной стороны выразилось въ философіи Лейбница, съ другой стороны—въ эмпиризмѣ Локка, и отразилось въ англійской школѣ (Джемсъ Милль, Гербертъ Спенсеръ, Ал. Бэнъ); въ другомъ направленіи къ этой группѣ воззрѣній на чувство склоняется метафизика Гегеля; близко къ этому воззрѣніе нѣкоторыхъ физіологистовъ (напр. Вебера). 2) Чувство возникаетъ изъ взаимодѣйствія представленій: сюда относимы психологіи Гербарта, Бенеке и др. 3) Чувство есть субъективное дополненіе объективныхъ ощущеній и представленій: — (Платонъ, Аристотель, Кантъ; сюда относима теорія знанія, если ее признать психологической дисциплиной.

Относительно зрительныхъ представленій существуетъ двѣ теоріи—нативистическая и генетическая; первая предполагаетъ врожденность пространственныхъ представленій; вторая распадается по Вундту на логическую теорію и ассоціативную. Вундтъ слѣдующимъ образомъ группируетъ философовъ, психологовъ и физіологовъ: 1) Нативисты: Декартъ, Локкъ, Кантъ, Іоганнъ Мюллеръ, Фолькманъ, Классенъ, Шопенгауэръ, Брюкке, Дондерсъ, Нагель, Герингъ, Штумпфъ. 2) Генетисты: Лейбницъ, Беркли, Кондильякъ, Лотце, Гельмгольцъ, Дж. Ст. Милль, шотландская школа, Гербартъ, Бэнъ.

Челпановъ въ первой части „Проблемъ воспріятія пространства“ даетъ оригинальную классификацію теорій пространства, основанныхъ на признакѣ производности. Производность авторъ отличаетъ отъ врожденности. Первоначальная и наиболѣе доступная разность между врожденностью и производностью опредѣляется наличностью степеней врожденности и отсутствіемъ этихъ степеней производности пространства. Подъ группу теоріи непроизводности авторъ подводитъ генетизмъ. Группа производности распадается на теорію сліянія, ассоціаціи, локальныхъ знаковъ, синтеза и наконецъ на теорію апріористическую. Этой послѣдней посвященъ разбираемый трудъ („Проблема воспріятія пространства“. Часть 2-я). И поскольку апріоризмъ тѣсно связанъ съ именемъ Канта, постольку данный трудъ посвященъ правильному пониманію кантовскихъ проблемъ. Въ этомъ его неоцѣнимая заслуга.

Психологическая теорія генетизма разсматриваетъ пространство, какъ продуктъ комбинаціи ощущеній; теорія нативизма относитъ воспріятіе пространства къ первымъ сознательнымъ впечатлѣніямъ. Съ этой послѣдней обыкновенно сближали Кантову проблему пространства. Но по Челпанову нативизмъ современныхъ психофизіологій не имѣетъ ничего общаго съ апріоризмомъ Канта. Глубоко и рѣзко подчеркивается грань между психологіей и теоріей познанія. Авторъ примыкаетъ къ Рилю, Когену, Виндельбанду, Файгингеру, Кёнигу и, наоборотъ, становится въ оппозицію къ І. Мюллеру, Мейнерту, Гельмгольцу, Штумпфу, Герингу, Ланге. Но является ли отдѣленіе гносеологіи отъ психологіи необходимымъ? Быть можетъ, такое отдѣленіе—абстракція? Быть можетъ, возможность гносеологіи опредѣляется необходимыми психологическими предпосылками? Во всякомъ случаѣ эти предпосылки не могутъ корениться въ области эмпирической психологіи. А разъ это такъ, то общеобязательныя психологическія предпосылки должны лежать внѣ науки, внѣ теоріи познанія. Остается область независимыхъ переживаній, освобожденныхъ отъ научнаго опыта. Но организація такихъ переживаній въ систему непроизвольно символична, а организація символовъ непроизвольно религіозна. Говоря же о символическихъ предпосылкахъ критицизма, мы переходимъ въ область, настолько удаленную отъ области научной психологіи, что едва ли возможно называть эти предпосылки психологическими. Во всякомъ случаѣ между обѣими психологіями образуется перерывъ, не могущій быть ничѣмъ наполненнымъ. Челпановъ дѣлаетъ уступку взгляду о психологическомъ основаніи критицизма, измышляя какую-то трансцендентальную психологію. Во всякомъ случаѣ такая психологія, нося неизбѣжно описательный характеръ, приближалась бы къ художественной интуиціи. Мюнстербергъ прекрасно подчеркиваетъ пропасть между научной и описательной психологіей.

Пространство, по Челпанову, предполагаемое способностью координировать представленія, есть порядокъ, отвлеченный отъ содержанія. Оно есть чистая интуиція. Чистая интуиція для Канта не находится въ сознаніи первоначально, а пріобрѣтается. Отдѣльный индивидуумъ является какъ бы творцомъ апріорнаго познанія. Въ такомъ освѣщеніи Кантъ во всякомъ случаѣ ближе къ генетизму, нежели къ нативизму, вслѣдствіе чего усложняется обычный взглядъ на апріорность: пространственность сводится къ понятію о пространствѣ. Форма пространства, по Челпанову, кажется готовой лишь потому, что мы можемъ разсматривать ее независимо отъ какого бы то ни было отдѣльнаго содержанія. Ощущенія, располагаясь въ порядкѣ этой формы, даютъ иллюзію предсуществованія формы. Такое пониманіе пространства, отчетливо выдѣляя нѣкоторыя мѣста „Критики чистаго разума“, подчеркиваетъ неопре-

дѣленность кантовскаго взгляда на пространство, потому что другія мѣста идутъ въ разрѣзъ съ вышеупомянутымъ толкованіемъ.

Интересенъ разборъ геометрическихъ взглядовъ на пространство. Въ связи съ развитіемъ современныхъ неогеометрій и возможностью разнообразныхъ пространственныхъ отношеній стоитъ взглядъ на эмпирическое происхожденіе пространства. Челпановъ отрицаетъ такой взглядъ; онъ опирается при этомъ на возможность перевода разнообразныхъ пространственныхъ формъ въ формы Эвклидовой геометріи и на взгляды Рёсселя, отдѣляющаго психологическую точку зрѣнія отъ гносеологической. Внѣположность пространства еще не есть его измѣряемость. Внѣположность опирается на такъ называемую проективную геометрію, на основаніи аналитической теоріи группъ преобразованій, дающую возможность трактовать пространственныя формы въ общемъ видѣ. Логически подчинена ей метрическая геометрія, основанная на подмѣнѣ внѣположности—этого главнаго качества пространственности—координатами, намѣчаемыми для измѣренія; пространство, какъ апріорная интуиція, ускользаетъ изъ поля нашего разсмотрѣнія, подмѣняясь категоріей количества; общегеометрическій смыслъ пространства подмѣняется аналитическимъ. Исторически метрическая геометрія предшествуетъ проективной. Проективная геометрія оперируетъ съ понятіями качественнаго сходства фигуръ; апріорныя понятія покоятся на ея основахъ. Въ метрической геометріи апріоризмъ лишь отчасти включенъ въ эмпирическія данныя.

Вопросъ о соотвѣтствіи пространству чего-то реальнаго не совпадаетъ для Челпанова съ вопросомъ о вещи въ себѣ. „Понятіе о предметѣ, воздѣйствующемъ на наши чувства“, говоритъ онъ, „у Канта является въ двухъ значеніяхъ. Подъ предметомъ онъ одинъ разъ понимаетъ „эмпирическій“ предметъ въ смыслѣ явленія, въ другой разъ подъ нимъ онъ понимаетъ „трансцендентный“ предметъ“. II-я часть, стр. 404).

Отсюда два рода пониманія вещей въ себѣ: или вещь въ себѣ есть нѣчто мыслимое (Кёнигъ, Риккертъ, Лассвицъ, Когенъ, Виндельбандъ); или необходимы объективныя основанія порядка мышленія, лежащія въ транс-субъективномъ мірѣ. Чувственныя качества въ подобномъ случаѣ являются у Челпанова символами нѣкоторыхъ реальностей. Но противъ послѣдняго пониманія вещей въ себѣ можно многое возразить Челпанову. Не имѣемъ ли мы тутъ дѣло съ перенесеніемъ понятія о нѣкоторой основѣ, какъ сущности, въ область ей чуждую—перенесеніе, основанное на той же ошибкѣ, какая лежитъ въ расширеніи понятія причины въ космологическомъ доказательствѣ. Законъ основанія, приближаясь къ областямъ духа, не подчиненнымъ ему, образуетъ предѣльное отрицательное понятіе о вещи въ себѣ на границахъ своего при-

мѣненія для того, чтобъ въ свою очередь впослѣдствіи опираться на это предѣльное понятіе, какъ на нѣкоторую реальную основу. Это соображеніе предостерегаетъ насъ отъ пониманія вещи въ себѣ, какъ нѣкоей трансцендентной реальности.

Къ числу наиболѣе важныхъ выводовъ относится взглядъ Челпанова на телеологическій принципъ, какъ на необходимую предпосылку критицизма. Тутъ, по нашему глубокому убѣжденію, критицизмъ чрезъ телеологію связуется съ символизмомъ, ибо символизмъ, будучи необходимой предпосылкой телеологіи, увѣнчиваетъ зданіе, фундаментомъ котораго является критицизмъ.

Къ числу недочетовъ книги относится неувѣренность въ выводахъ; частыя ссылки на различныхъ авторовъ порой разбрасываютъ мысль автора вмѣсто того, чтобы сосредоточить ее. Бросается въ глаза запутанность изложенія геометрическихъ теорій. Есть неточности въ передачѣ разбираемыхъ мнѣній; обращаетъ вниманіе, напримѣръ, отнесеніе взгляда Когена къ мыслителямъ, разсматривающимъ вещь въ себѣ и для себя, какъ нѣчто абсолютно мыслимое. По мнѣнію лицъ, спеціально изучающихъ литературу о Кантѣ, такое отнесеніе есть вмѣстѣ съ тѣмъ и упрощеніе взгляда Когена.

Эти частныя неточности не могутъ заслонить огромныя достоинства книги, являющейся цѣннымъ вкладомъ въ современную философскую литературу. Можно смѣло сказать, что разбираемый трудъ относится къ наиболѣе серьезнымъ русскимъ трудамъ по философіи.

Относительно воли Вундтъ указываетъ на двѣ группы воззрѣній: 1) Воля независима отъ представленій: Вольфъ, Кантъ, Шопенгауэръ, Гартманъ; 2) Воля выводится изъ способности представленій и познанія: Спиноза, Лейбницъ, Гербартъ, Бэнъ.

[24]) Лэдду принадлежитъ сочиненіе „Elements of Phisiologikal Psychology" 1887. Лэддъ сторонникъ метафизическаго истолкованія проблемъ психологіи; высокаго мнѣнія о немъ Челпановъ.

[25]) Доктрина психофизическаго параллелизма тѣсно связана съ монизмомъ; отличіе психофизическаго параллелизма отъ психофизическаго монизма характеризуетъ Челпановъ слѣдующимъ образомъ: „Эмпирическій параллелизмъ есть эмпирическое ученіе, которое только констатируетъ существованіе опредѣленнаго соотвѣтствія между психическими и физическими явленіями; психофизическій же монизмъ стремится объяснить такое соотвѣтствіе при помощи признанія ихъ единства". Другими словами, параллелистъ можетъ еще быть не монистомъ; психофизическій монизмъ предполагаетъ параллелизмъ. Такъ Авенаріусъ, по Челпанову, параллелистъ, а Вундтъ въ эмпири-

ческой психологiи параллелистъ, въ метафизикѣ же монистъ; Геффдингъ, оставаясь параллелистомъ, допускаетъ монизмъ; Фехнеръ же является монистомъ. Въ числѣ противниковъ параллелизма находится нынѣ такой выдающiйся психологъ, какъ Штумпфъ; Штумпфъ указываетъ на то, что законъ сохраненiя энергiи сводится къ закону превращенiя энергiй: психическая энергiя переходитъ въ физическую. Штумпфъ убѣжденный защитникъ описательной психологiи; ему принадлежитъ изслѣдованiе „Ueber den psychologischen. Ursprung der Raumvorstellung". 1873. Въ этомъ сочиненiи онъ доказываетъ прирожденность сѣтчаткѣ чувства пространства. Его теорiя приближается то къ Герингу, то къ Нагелю. Ему же принадлежатъ слѣдующiя изслѣдованiя: „Psychologie und Erkenntisstheorie", „Tonpsychologie". Штумпфъ писалъ и по эстетикѣ: „Beiträge zur Aesthetik und Musikwissenschaft". 1898.

[26]) Для ближайшаго знакомства съ Кантомъ рекомендуемъ слѣдующiя пособiя: 1) К. Штанге: „Ходъ мыслей въ Критикѣ чистаго разума" пер. Б. А. Фохта. 2) А. Гёльдеръ: „Изложенiе теорiи познанiя Канта" (готовится къ печати). 3) Г. Когенъ: „Комментарiй къ критикѣ чистаго разума" (готовится къ печати). 4) Виндельбандъ: „О Кантѣ" (есть русск. переводъ). 5) Куно Фишеръ: „Исторiя новой философiи" (томы IV и V). 6) Когенъ: „Kant's Theorie der Erfahrung". 7) Vaihinger: „Commentar zu Kant's Kritik der reinen Vernunft". 8) Volkelt: „Kant's Theorie der Erfahrung". 9) Liebman: „Kant und die Epigonen". 10) Lasswitz: „Die Lehre Kant's von der Idealität des Raumes und der Zeit". 11) Wartenberg: „Kant's Theorie der Kausalität". 12) Челпановъ: „Проблема воспрiятiя пространства". 13) Benno-Erdman: „Kant's Kriticismus. 14) C. Renouvier „Critique de la doctrine de Kant".

Въ любой наукѣ накопились горы необработанныхъ матерiаловъ, и контуры всѣхъ наукъ стали неопредѣленны и смутны; раздались голоса, все настойчивѣй требовавшiе отчета о руководящей нити научнаго мiровоззрѣнiя. Наука вновь столкнулась съ философiей. Физическiя проблемы стали вновь превращаться въ метафизическiя. Гносеологическiе вопросы съ одинаковой настойчивостью встаютъ и передъ взоромъ спекулятивнаго мыслителя, и передъ взоромъ ученаго. Вопросъ объ отысканiи объединяющаго начала сталъ вопросомъ о научно-философскомъ синтезѣ. На границахъ между отдѣльными дисциплинами наукъ съ одной стороны и философiей съ другой возникъ ложный конфликтъ методовъ. Прежде нежели вопросъ о методологической раздѣльности равноправныхъ методовъ науки и философiи былъ рѣшенъ въ томъ или

иномъ опредѣленномъ смыслѣ, стали возникать сложныя, научно-заряженныя, но философски не опредѣлившіяся до конца системы, служащія звеньями между безсистемной очевидностью научныхъ истинъ и систематическимъ, проведеннымъ до конца философскимъ критицизмомъ. Эти системы, какъ ископаемые чудовищные ихтіозавры и птеродактили, предваряютъ будущія несокрушимыя системы.

Къ такимъ еще неумѣлымъ, но грандіознымъ и чреватымъ будущимъ попыткамъ синтеза слѣдуетъ отнести блестящіе труды знаменитаго Вильгельма Вундта. Слѣдуетъ помнить, что именно изъ этихъ глыбъ научнаго матеріала, еще плохо отесанныхъ философскою мыслью, выростутъ несокрушимые пьедесталы будущей статуи Свободы, вознесенной надъ міромъ со свѣточемъ мистическаго знанія въ рукахъ. Далеко не правы поэтому тѣ, которые отыскиваютъ у Вундта только гносеологическіе промахи (смѣшеніе гносеологіи съ ея критикой) и не видятъ, что его философскій путь чреватъ будущими обобщеніями. Недаромъ многіе указываютъ на связь философіи Вундта съ Шопенгауэровскимъ волюнтаризмомъ. Въ этой связи коренятся для Вундта и богатая почва для геніальныхъ полетовъ мысли, и всѣ ощутительнѣйшіе его промахи, ибо онъ принужденъ разсматривать физіологически теорію Шопенгауэра, для котораго физіологія не была существеннѣйшимъ дополненіемъ его системы, высокой и стройной, какъ сѣверная ель; нѣтъ, физіологическіе экскурсы Шопенгауэра были для него золотыми картонажами—елочными украшеніями, а не чѣмъ инымъ. Уже тотъ фактъ, что Шопенгауэръ отправлялся отъ Кантовской гносеологіи, пристраивая къ ней свою все еще метафизическую (хотя и болѣе вѣроятную) гипотезу, переноситъ вопросъ о характерѣ гносеологіи Шопенгауэра къ Канту. Вопросъ сводится къ тому, понималъ ли Кантъ свои формы познанія, какъ функціи сужденія. Но рядъ блестящихъ изслѣдователей Канта опровергаетъ этотъ взглядъ. Слѣдовательно, Шопенгауэръ, опираясь на Канта, не могъ уже вернуться къ эмпирико-психологическому пониманію вопросовъ гносеологіи. Если же онъ шелъ въ сторону отъ этого пониманія, то только къ реализму, но трансцендентному. Въ этомъ вся суть. Слѣдовательно, между волюнтаризмомъ Шопенгауэра и его научной оправой у Вундта лежитъ непереступаемая бездна. И призрачный мостъ аналогіи не уничтожитъ этой бездны. Этого не видитъ Вундтъ, и отсюда коренной недостатокъ всѣхъ его работъ, полныхъ блеска, таланта, эрудиціи.

Блестящая схема взаимнаго отношенія принциповъ причинности и цѣлесообразности, приведенныхъ къ формальному единству въ отвлеченномъ логическомъ разсмотрѣніи и противоположно направленныхъ при эмпирическомъ разсмотрѣніи, не искупитъ гносеологическихъ погрѣшностей такого разсмотрѣнія. Вѣдь формальный принципъ долженъ опираться на нѣчто реальное, является ли

опорная реальность эмпирически данной, или трансцендентальнымъ единствомъ. Въ первомъ случаѣ общеформальный принципъ, совмѣщающій причинность съ телеологіей суживается до динамическаго пониманія, во второмъ этотъ же принципъ, въ качествѣ телеологіи, расширясь въ символическіе постулаты, получаетъ въ нихъ свое послѣднее завершеніе и опору. Исходя изъ идеальной однородности общаго принципа познанія, мы необходимо переходимъ къ методологическому отграниченію причинности отъ телеологіи. Вундтъ, поступая обратно, неопредѣленно смѣшиваетъ методы естествознанія и психологіи. Новѣйшіе изслѣдователи отъ научной и эмпирической психологіи, которыя сводимы вообще къ физіологіи, отдѣляютъ еще психологію описательную и трансцендентальную. Первый родъ психологіи отходитъ къ естествознанію. Второй родъ и образуетъ собственно психологію, отграниченную критицизмомъ и приближающуюся то къ религіозной и художественной интуиціи, то къ гносеологіи. Такое отграниченіе производитъ коренное размежеваніе областей естествознанія и собственно психологіи. Такая раздѣльность отсутствуетъ у Вундта, и поэтому эвристическій принципъ психофизическаго параллелизма проводится неожиданно и сбивчиво.

Бенеке пытался въ основныхъ началахъ своей психологіи разработать элементы Гербартовской психологіи; также вліялъ на него и Фризъ; но съ другой стороны на немъ замѣтно вліяніе англійскаго психолога Брауна; своей теоріей о психическихъ способностяхъ онъ отчасти примыкаетъ къ Гербарту: психическія способности для него суть сложныя способности; элементарныя способности суть стремленія; Троицкій говоритъ: „На примитивныя силы и впечатлѣнія Бенеке смотрѣлъ почти глазами химика. Силы и впечатлѣнія суть независимыя субстанціи, которыя, соединяясь вмѣстѣ, даютъ сознаніе". Сочиненія Бенеке суть слѣдующія: „Lerhbuch der Psychologie als Naturwissenschaft". 1833, „Die neue Psychologie". 1845, „Pragmatische Psychologie" (2 Bände), „Psychologisch pädagogische Abhandlungen und Aufsätze", 1877, „System der Logik".

ЭМБЛЕМАТИКА СМЫСЛА.

Статья печатается впервые. Небольшая часть ея (въ неразработанномъ видѣ) была прочтена въ публичной лекціи въ „Религіозно-философскомъ о-вѣ" въ Москвѣ подъ заглавіемъ

„Религія и символизмъ“. Впослѣдствіи статья была развита и переработана. Въ этой статьѣ я вовсе не пытаюсь дать теоретическое обоснованіе символизма; теоретическое обоснованіе символизма слишкомъ отвѣтственно; такое обоснованіе стоитъ въ связи съ критической переоцѣнкой основныхъ гносеологическихъ предпосылокъ дѣйствительности; по моему глубокому убѣжденію еще не настала пора построенія системы символизма; въ настоящее время возможны лишь пролегомены къ такой системѣ; но я вовсе не разсматриваю свою статью, какъ „пролегомены къ теоріи символизма“; пожалуй статью эту можно охарактеризовать, какъ „пролегомены къ пролегоменамъ“; ея задача нѣсколько распутать сложную сѣть ложныхъ представленій о символизмѣ вообще и о символизмѣ нѣкоторыхъ теченій современности, проявляющихся частью въ искусствѣ, частью въ религіозно-философской мысли; задача этой статьи подчеркнуть связь, обнаруживаемую между эволюціей нѣкоторыхъ философскихъ теченій въ сторону трансцендентальнаго эмпиризма и мистическаго реализма и эволюціей нѣкоторыхъ представленій о сущности художественнаго и религіознаго творчества въ литературной школѣ такъ называемыхъ модернистовъ и символистовъ. Если мнѣ удалось охарактеризовать эту связь, я считаю задачу предлагаемой статьи выполненной.

[1]) Вопросъ о субстанціи и акциденціи—основной вопросъ, вокругъ котораго вращалась мысль средневѣковыхъ схоластиковъ; разбирая сущность этихъ споровъ, Оствальдъ пытается объяснить противорѣчіе между понятіемъ субстанціи и понятіемъ акциденціи, объединяя то и другое въ понятіи энергіи; но такое объединеніе есть въ сущности возвращеніе къ схоластикѣ, слегка замаскированное современной научной терминологіей. Метафизическое понятіе энергіи, какъ основы явленій, ничѣмъ не отличается у Оствальда отъ всякихъ иныхъ метафизическихъ понятій, ибо его понятіе объ энергіи пріобрѣтаетъ неустойчивый смыслъ; это ни механическая энергія, ни психическая энергія; монизмъ объясненія множественности феноменовъ достигается монизмомъ словопроизводства; въ сущности энергіи Оствальда суть несовпадающія другъ съ другомъ сущности.

[2]) Понятіе о субстанціи развивалось въ схоластической философіи средневѣковья; мистицизмъ и діалектика тѣсно переплелись въ схоластикѣ; сначала въ схоластикѣ преобладаетъ платонизмъ (Скоттъ Эригена, Ансельмъ); потомъ явился аристотелизмъ (Росцеллинъ); между этими ученіями стоитъ ученіе Абеляра; аристотелевская линія вытягивается у Альберта Великаго, у Ѳомы Аквината (doctor angelicus), появляются труды Р. Бэкона (doctor mirabilis), Раймонда Луллія, Дунса Скотта, выступившаго какъ противникъ Ѳомы Аквината; въ началѣ XIV вѣка упадокъ схоластики;

еще она сильна у Оккама (doctor invincibilis). На смѣну схоластики идетъ свѣжая струя германскаго мистицизма. Появляются Экхартъ и Рэйсбрукъ.

3) Астрологія, какъ наука, находилась въ тѣсномъ соприкосновеніи со всѣмъ строемъ каббалистическихъ и магическихъ ученій. По ученію Гермеса-Тота Слово создало міръ; Мысль и Слово создаютъ всемогущество; изъ него исходятъ семь духовъ, проявляющихся въ семи сферахъ; въ этихъ сферахъ проявляются всѣ существа вселенной; проявленія семи духовъ въ семи сферахъ образуютъ судьбу: эти сферы суть концентрическіе круги по отношенію къ Божественной мысли; какъ видно, здѣсь въ основѣ астрологіи уже ложится ученіе о Логосѣ; человѣкъ созданъ по образу и подобію Бога; послѣ смерти его душа поднимается по семи кругамъ; вмѣстѣ съ тѣмъ уже въ самомъ человѣкѣ заложены семь ступеней развитія; астрологія здѣсь неотдѣлима отъ антропологіи; макрокосмъ переходитъ въ микрокосмъ; каждый человѣкъ (Адамъ земной) есть въ нѣкоторомъ смыслѣ Адамъ-Кадмонъ (Космосъ); семь духовъ покровителей суть семь Элогимовъ Каббалы, семь Архангеловъ Апокалипсиса, семь Ангеловъ халдеевъ (Габріэль, Рафаэль, Анаэль, Михаэль, Самаэль, Захаріэль, Орифіэль), семь первыхъ ангельскихъ ступеней (Ангелы, Архангелы, Начала, Власти, Престолы и т. д.), семь планетныхъ геніевъ (Пи-Іо, Пи-Гермесъ, Пи-Зевсъ, Суротъ, Пи-Рей, Эртози, Ремфа); каждая изъ планетъ есть подножіе планетнаго генія и вмѣстѣ его эмблема; міръ есть соединеніе микро-и макрокосмическихъ идей; бытіе есть символъ творческой мысли (сравни Риккертовскую философію). Въ основаніи астрологіи лежала прекрасная символическая система, согласная съ Гётевскимъ „все преходящее есть лишь подобіе"; эта символическая система, взятая какъ система переживаній, развертывалась въ мистеріи; эта же система, примѣненная къ магіи, развертывалась, какъ каббалистика; ея приложеніе къ антропологіи являлось основаніемъ теоріи гороскопа; въ этомъ смыслѣ астрологія была вѣнцомъ системы метафизическихъ, каббалистическихъ и теургическихъ наукъ; опытныя науки перекрещивались въ ней съ науками тайными въ одну недѣлимую цѣльность; поэтому въ Египтѣ къ занятію астрологіей могли приступить только тѣ изъ неофитовъ, которые достойно прошли искусъ въ мистеріяхъ; методъ обученія здѣсь былъ устный подъ руководствомъ жреца.

Соотвѣственно съ семью послѣдовательно проявляемыми принципами человѣческаго развитія, сосуществующими однако потенціально въ микрокосмѣ человѣческой души, символизировались и семь сферъ планетъ; человѣкъ, какъ и Космосъ,—символъ нѣкоего единства; вся исторія человѣческаго развитія претерпѣваетъ семь временныхъ историческихъ фазъ: семь историческихъ расъ смѣня-

ютъ другъ друга по ученію современныхъ теософовъ, заявляющихъ, что они наслѣдники тайнаго знанія древнихъ; эти расы: Преадамитская, Лемурійская, Гиперборейская, раса Атлантовъ; пятая раса—наша; каждая раса имѣетъ семь подрасъ: для нашей расы теософы называютъ семь этаповъ развитія, связанныхъ съ различными странами; первая подраса связана съ Индіей; вторая съ центральной Азіей; третья съ Египтомъ; четвертая съ Греціей; пятая подраса есть наша подраса; въ ней просыпается Египетъ; шестая подраса связана будетъ съ Персіей; седьмая съ Индіей. Все это ученіе о расахъ гармонически развертывается изъ астрологіи; каждая раса имѣетъ своего духа покровителя, воплощающагося, какъ Мессія; соотвѣтственно и малые періоды времени находятся подъ покровительствомъ планетъ, (т.-е. планетныхъ духовъ); эти періоды продолжаются 36 лѣтъ; планеты слѣдуютъ другъ за другомъ въ слѣдующемъ порядкѣ: Луна, Сатурнъ, Юпитеръ, Марсъ, Солнце, Меркурій; въ такомъ порядкѣ смѣняются 36-лѣтія; въ предѣлахъ 36-лѣтій каждый годъ имѣетъ своего покровителя; такъ если первый годъ 36-лѣтія Юпитера будетъ находиться подъ знакомъ Юпитера, значитъ слѣдующій годъ находится подъ знакомъ Марса; и т. д. Дни недѣли были распредѣлены слѣдующимъ образомъ: понедѣльникъ — Луна; вторникъ — Марсъ; среда — Меркурій; четвергъ — Юпитеръ; и т. д. Первый часъ по полуночи въ понедѣльникъ посвященъ Лунѣ; значитъ второй часъ соотвѣтственно посвященъ Сатурну; для элементарныхъ условій возможности составленія гороскопа необходимо знать годъ, день и часъ рожденія. Планетамъ были посвящены металлы и минералы: Сатурну—свинецъ, ониксы, гранаты; Юпитеру — олово, топазъ, сафиръ и аметистъ; Марсу—желѣзо, рубины и ясписъ красный; Солнцу—золото, гіацинтъ и хризолитъ; Венерѣ—мѣдь, изумрудъ; Меркурію—ртуть, корналины; Лунѣ—серебро. Каждая планета имѣла свою эмблему; для Сатурна такой эмблемой являлась змѣя, кусающая мечъ; для Солнца—змѣя съ львиной головой, увѣнчанной короной: для Венеры—лингамъ; для Меркурія—скипетръ, окруженный змѣями; для Луны—срѣзанный кругъ.

Кромѣ указанныхъ свѣтилъ, двѣнадцать созвѣздій Зодіака и ихъ расположеніе относительно свѣтилъ играло большую роль въ астрологіи; къ этому присоединилось еще представленіе о человѣкѣ, какъ крестѣ (крестообразно-раскинутыя руки) и кругѣ; каждое созвѣздіе соотвѣтствовало извѣстной части человѣческаго тѣла; и каждое созвѣздіе вліяло на него; Ракъ напримѣръ, покрывалъ сердце, Скорпіонъ соотвѣтствовалъ органамъ воспроизведенія. Де-Мирвилль въ словахъ Іакова, обращенныхъ къ двѣнадцати сыновьямъ, видѣлъ зодіакальныя эмблемы; по Блаватской, есть указанія на то, что двѣнадцать колѣнъ Израилевыхъ имѣли эмблемами зодіакальныя знаки; эмблемой колѣна Рувимова является Водолей; на это

есть указаніе въ Библіи („Но ты бушевалъ, какъ вода“); эмблемой колѣна Іудина — Левъ („Молодой левъ, Іуда“, кн. Бытія, 49); эмблема колѣна Завулонова — Рыбы („Завулонъ при берегѣ морскомъ будетъ жить“, кн. Бытія, 49); Скорпіонъ — Данова („Данъ будетъ... аспидомъ на пути“); Единорогъ—Нефѳалимова („Нефѳалимъ—серна стройная); Стрѣлецъ—Іосифова („Огорчали его, и стрѣляли, и враждовали на него стрѣльцы; но твердъ остался лукъ его“ и т. д.); Близнецы—Симеонъ и Левій (Ибо къ нимъ Іаковъ обращается одновременно), и т. д. Крейцеръ полагалъ, что теогоніи были связаны съ Зодіакомъ и что значительная часть миѳовъ связана съ положеніемъ созвѣздій; этотъ взглядъ на теогоніи совпадаетъ съ астрологическими представленіями халдеевъ, грековъ и египтянъ.

Знаки планетъ.

Солнце.	☉
Венера.	♀
Меркурій	☿
Луна.	☾
Сатурнъ.	♄
Юпитеръ	♃
Марсъ.	♂

Знаки Зодіака.

Овенъ	♈	Вѣсы	♎
Телецъ.	♉	Скорпіонъ . . .	♏
Близнецы	♊	Стрѣлецъ. . . .	♐
Ракъ	♋	Козерогъ . . .	♑
Левъ	♌	Водолей. . . .	♒
Дѣва	♍	Рыбы	♓

Положенія планетъ по отношенію къ знакамъ Зодіака являлись основаніемъ, изъ котораго строили сложную теорію гороскопа. Для составленія гороскопа нужно было знать годъ, день и часъ рожденія; для опредѣленія положенія созвѣздій нужно было перевести астрономическій календарь на календарь астрологическій; основаніемъ астрологическаго календаря являлось положеніе Луны въ центрѣ созвѣздія Овна; этотъ день есть первый день астрологическаго мѣсяца; 2-ой день Луна пробѣгаетъ 15° въ созвѣздіи Тельца и т. д.; впослѣдствіи были выработаны особыя методы перечисленія нашего календаря на календарь астрологическій, позволяющіе безъ помощи инструментовъ возстановлять картину звѣзднаго неба въ моментъ рожденія. Разъ установлены положеніе Луны въ часъ рожденія и ея фазы, можно было приступить къ составленію гороскопа. Для этого кругъ дѣлился на двѣнадцать частей (соотвѣтственно Зодіаку); эти части гороскопа обозначались знаками созвѣздій, такъ что надъ первой частью (считавшейся съ середины лѣваго бока круга и обозначенной цифрой) ставился зодіакальный значекъ того созвѣздія, въ которомъ находилась Луна въ часъ рожденія, и соотвѣтственно надъ

остальными частями гороскопа (счетъ шелъ справа налѣво, такъ что цифра гороскопическаго мѣста была постоянной, а значекъ созвѣздія мѣнялся) ставились значки соотвѣтственныхъ зодіакальныхъ созвѣздій. Внутри же пространство круга дѣлилось на четыре перекрещивающихся треугольника, такъ что каждый уголъ треугольника попадалъ въ одну изъ 12 частей гороскопа; особыя гороскопическія таблицы (мы пользовались извлеченіями, если не измѣняетъ память, изъ таблицъ Юнктина Флорентійскаго) располагали планеты въ 12 частяхъ гороскопа; эти двѣнадцать частей гороскопа дѣлились на четыре группы (по три части въ группѣ), соотвѣтственно вершинамъ треугольниковъ; первая тріада состояла изъ 1-аго, 5-го и 9-го мѣста гороскопа; вторая — изъ 2-го, 7-го, 10-го; третья—изъ 3-го, 7-го, 11-го; четвертая—изъ 4-го, 8-го, 12-го; каждая тріада символизировала въ гороскопѣ рожденія періодъ предстоящей жизни новорожденнаго; нѣкоторыя мѣста имѣли особое значеніе (такъ: первое мѣсто было мѣстомъ рожденія; десятое—мѣстомъ судьбы; двѣнадцатое мѣсто — мѣсто несчастія и т. д.); средневѣковая астрологія не обходилась безъ многообразныхъ каббалистическихъ вычисленій надъ суммами чиселъ буквъ, годовъ и мѣстъ рожденій; извѣстное разложеніе чиселъ давало отправный ключъ къ гороскопическимъ таблицамъ, благодаря которымъ уставливалось положеніе планетъ въ созвѣздіяхъ; такъ какъ созвѣздія вѣнчали каждое изъ мѣстъ гороскопа (индивидуально для разныхъ лицъ), то планеты попадали въ разныя мѣста гороскопа. Способъ, какимъ вычислялись года, имена и мѣста рожденія, заключался въ переведеніи ихъ на алфавитъ маговъ; въ мистеріяхъ Египта объяснялись 22 основныхъ гіероглифа, имѣвшихъ тройственное обозначеніе: каждый гіероглифъ выражался въ начертаніи, въ числѣ и въ магическомъ словѣ; кромѣ того, каждое обозначеніе имѣло тройственный смыслъ, соотвѣтственно тремъ планамъ развитія (духовнаго, умственнаго, физическаго). Такъ напримѣръ, магическое слово „Mataloth“. соотвѣтствуетъ нашей буквѣ „М“; его число = 40; его гіероглифическое обозначеніе—скелетъ, косящій головы; его смыслъ: 1) на планѣ духовномъ—вѣчное, божественное дыханіе (движеніе), 2) на планѣ умственномъ—вознесеніе къ божественнымъ сферамъ, 3) на планѣ физическомъ—естественная смерть. Послѣ расположенія планетъ въ гороскопѣ эти планеты разсматривались съ точки зрѣнія 1) нахожденія ихъ въ знакѣ Зодіака, 2) въ мѣстѣ гороскопа (I-омъ, II-омъ, III-мъ и т. д.), 3) съ точки зрѣнія соотношенія ихъ другъ къ другу, 4) съ точки зрѣнія ихъ расположенія относительно ихъ мѣстъ господства (дневного, ночного), изгнанія, крушенія и т. д. Такъ напримѣръ, мѣсто дневного господства Сатурна находилось въ Водолеѣ; мѣсто его ночного господства въ Козерогѣ, мѣсто изгнанія въ Ракѣ, мѣсто гибели въ Тельцѣ. Нахожденіе

планетъ въ мѣстахъ ихъ дневного или ночного господства усиливало тѣ предзнаменованія, которыми онѣ надѣляли жизнь новорожденнаго; присутствіе ихъ въ мѣстахъ изгнанія и гибели умаляло значеніе этихъ предзнаменованій. Иногда планеты, находясь въ одномъ изъ мѣстъ гороскопа, посылали лучи въ другія мѣста (обозначаемыя графически стрѣлками); это означало, что предзнаменованія этого мѣста преломлялись предзнаменованіями планетныхъ лучей (благопріятное предзнаменованіе ослаблялось, если лучъ шелъ отъ зловѣщей планеты, или обратно). Каждое соединеніе каждой планеты съ зодіакальнымъ значкомъ имѣло особое значеніе; каждое соединеніе планеты съ каждымъ мѣстомъ гороскопа (первымъ, десятымъ и т. д.), независимо отъ зодіакальнаго знака имѣло свой смыслъ; наконецъ, расположеніе планетъ другъ относительно друга, опять таки, имѣло свой смыслъ; главные типы расположеній были слѣдующія: соединенія (планеты въ одномъ домѣ), секстилъ (одно мѣсто раздѣляетъ двѣ и болѣе планеты), квадратура (раздѣляютъ два мѣста), тригонъ (раздѣляютъ три мѣста), оппозиція (раздѣляютъ пять мѣстъ): главныя мѣста гороскопа считались — первое, четвертое, седьмое и десятое. Всевозможное переложеніе и сочетаніе этихъ положеній безконечно индивидуализировало астрологическія предсказанія. Зловѣщими планетами считались Марсъ и Сатурнъ; благополучными—Солнце, Венера, Юпитеръ; Меркурій и Луна, въ зависимости отъ соединенія съ другими планетами считались то благодатными, то угрожающими планетами.

Вотъ краткая схема астрологическихъ дѣйствій; на самомъ дѣлѣ было еще множество вычисленій, обозначеній и правилъ, значительно осложнявшихъ приведенную схему; объяснить эти дѣйствія невозможно; только знакомство (хотя бы элементарное) съ методомъ астрологическихъ вычисленій даетъ подлинную картину этой спорной, но во всякомъ случаѣ прекрасно разработанной дисциплины тайнаго знанія. Составленіе гороскопа требуетъ большой усидчивости, навыка и внимательности; ничтожная ошибка въ вычисленіи уничтожаетъ работу многихъ дней. Одно время мнѣ пришлось познакомиться съ элементарными свѣдѣніями по астрологіи; эти элементы тѣмъ не менѣе пришлось штудировать болѣе недѣли съ утра до вечера—сплошь; когда же я попытался приступить къ составленію своего гороскопа рожденія, мнѣ пришлось просидѣть восемь дней надъ его составленіемъ; получился не гороскопъ, а скорѣй сырой матеріалъ къ гороскопу; и все же я никогда не забуду этихъ часовъ, которыя я посвятилъ астрологіи; я научился понимать эстетическую прелесть ея метода, точность и отвлеченность техники составленія гороскоповъ, независимо отъ спорности и непровѣренности съ точки зрѣнія нашей науки основныхъ мистическихъ положеній, на которыхъ она держится.

Большинство астрологическихъ сочиненій (матеріалъ, находившійся въ моемъ распоряженіи, былъ скудный) затемнены, благодаря тому что астрологическіе значки Венеры и Меркурія намѣренно спутаны во многихъ мѣстахъ: подлинное изученіе астрологіи возможно лишь въ устной передачѣ.

[4]) Огонь, вода, земля, воздухъ—четыре стихіи, игравшія большую роль въ теософскомъ и религіозномъ символизмѣ. Философія Ѳалеса говоритъ намъ о томъ, что все произошло изъ воды; вода есть текучая стихія, въ которой плаваетъ міръ; Анаксименъ отожествилъ „безпредѣльное“ Анаксимандра съ воздухомъ; Гераклитъ—философъ огня; средневѣковые мистики и алхимики признавали существованіе низшихъ духовъ: этими духами были духи земли, воды, огня и воздуха; первые назывались гномами; вторые—ундинами; третьи—сильфами и четвертые—саламандрами; современный оккультизмъ, присоединяя къ этимъ четыремъ родамъ духовъ еще и духовъ эфира, относитъ ихъ къ обитателямъ астральнаго міра, называя „естественными элементалами“ (въ отличіе отъ „искусственныхъ“); по выраженію А. Безантъ, они—проводники божественной энергіи въ каждой изъ областей природы; каждый родъ духовъ имѣетъ своего предводителя; у индусовъ предводитель духовъ огня—Агни, воздуха—Павана, воды—Варуна, земли—Кшити. Ученіе о огнѣ, землѣ, воздухѣ было развито въ средневѣковой алхиміи, какъ развивается оно и въ современной (да!) алхиміи. Среди выдающихся алхимиковъ прошлаго мы должны отмѣтить Раймонда Люллія (XIII вѣка), Николая Фламеля (XIV вѣка), Бернгарда изъ Пизы, Гельвеція, ванъ-Гельмонта (XVII вѣка), Генриха Кунрата, Іосифа Кирхвегера и другихъ. Среднѣвѣковые алхимики опирались на слова „Изумрудной Скрижали“ Гермеса-Тота: „Quod est inferius est sicut quod est superius... Et sicut omnes res fuerunt ab uno, mediatione unius, sic omnes res natae fuerunt ab hac una re, adaptatione“ (Латинская версія Кунрата); алхимическій знакъ для огня—треугольникъ; для воздуха—перечеркнутый треугольникъ; для воды—опрокинутый треугольникъ; для земли—опрокинутый треугольникъ, перечеркнутый параллельно основанію. Фердинандъ Маакъ въ книгѣ „Die Goldene Kette Homers“ (1905) къ основнымъ алхимическимъ веществамъ причисляетъ кромѣ огня (Himmel), воздуха, земли и воды еще ртуть—кружекъ съ двумя черточками наверху и крестомъ внизу, сѣру (треугольникъ съ крестомъ внизу), азотъ (кругъ съ діаметромъ перпендикулярнымъ), соль (кругъ съ діаметромъ горизонтальнымъ) и нѣкоторыя другія. Изъ сочиненій, затрагивающихъ основныя вопросы мистической натурфилософіи, среди алхимиковъ пользуется большимъ уваженіемъ книга „Aurea catena Homeri“, другое ея заглавіе было „Annulus Platonis“. Между про-

чимъ эту книгу высоко цѣнилъ Гёте. Эту книгу называли главной книгой алхимическихъ школъ („klassisches Hauptschulbuch").

Сюда:

„Orphica, Procli hymni". Rec. Abel. Lipsiae.

Arthur Richter. Die Theologie und Physik des Plotin 1867.

Iamblichi de mysteriis liber. ed. G. Parthey. 1857.

Cousin. Изданіе сочиненій Прокла.

I. Simon. Histoire de l'école d'Alexandrie. Paris. 1845.

I. Matter. Essai historique sur l'Ecole d'Alexandrie.

E. Vacherot. Histoire critique de l'Ecole d'Alexandrie. 1845—51.

Hoefer. Histoire de la chimie. 1866.

Ennemoser. Geschichte der Magie. 1844.

Maury. La magie et l'astrologie. 1860.

Marsilius Ficinus. De arte chimica.

Reuchlin. Orphei mysterium de nocte, coelo et aethere.

M. B. Lessing. Paracelsus, sein Leben und Denken. 1839.

Agrippa von Nettesheim. De occulta philosophia.

A. Kircher. Magnes sive de arte magnetica opus tripartitum.

Lappenberg. Reliquien der Fräulein Susanna Catharina von Klettenberg. 1849.

Herverdi. Erklärung des mineralischen Reichs.

Catalogus manuscriptorum chemico—alchemico—magico—cabalistico—medico—physico—curiosorum.

Ant. Josephus Kirchweger Microscopium Basilii Valentini, sive commentariolum et cribrellum über den grossen Kreuzapfel der Welt. 1790.

Kirchweger. Ars Senum.

„ „ Aurea catena Homeri.

Hermann Kopp. Aurea catena Homeri. 1880.

Изъ книги послѣдняго мы почерпнули вышеприведенную библіографію:

[5]) Блаватская приводитъ въ первомъ томѣ „Doctrine Secrète" девять космогоническихъ стансовъ изъ неизвѣстной филологамъ книги „Дзіанъ". Весь первый томъ состоитъ изъ комментарія къ этимъ стансамъ. Точно такъ же третій томъ есть комментарій къ антропогоническимъ стансамъ (двѣнадцати) изъ той же книги; первый космогоническій стансъ, состоящій изъ восьми стиховъ, касается состоянія міра до проявленія его на низшихъ планахъ; въ основѣ индусской мистики лежитъ ученіе о дыханіи Брамы; періодъ выдыханія (день Брамы) есть періодъ мірового обнаруженія; періодъ вдыханія есть періодъ абсолютнаго покоя ночи, Нирваны. Первое состояніе міра называется Манвантарайя; второе—Пралайя; манвантарайическое обнаруженіе міра претерпѣ-

ваетъ семь стадій развитія; соотвѣтственно съ этимъ время Манвантарайи дѣлится на семь періодовъ или Эоновъ, обнимающихъ приблизительно въ совокупности періодъ въ 311 трилліоновъ лѣтъ; соотвѣтственно съ семью періодами Манвантарайи и состояніе міра въ Пралайѣ дѣлилось на семь періодовъ; и потому первый стансъ книги „Дзіанъ“, символизирующій Пралайю начинается со стиховъ:

1. „Вѣчность—Отецъ-Мать, закрытая своими вовѣкъ невидимыми Ризами, опять погрузилась въ сонъ на протяженіи семи Вѣчностей“.

2. „Времени не было, потому что оно спало въ Лонѣ Безконечной Длительности“. (Время—иллюзія, порождаемая послѣдовательностью стадій состоянія сознанія).

3. „Мірового сознанія не было, потому что не было Ah-hi, чтобы его вмѣстить“.

Блаватская приблизительно такъ комментируетъ третій стихъ перваго станса: сознаніе—суммы состояній, объединенныхъ въ мысли, волѣ и чувствѣ; ноуменъ обнаруживается въ міровомъ феноменѣ только черезъ оболочку или „Упадху“; Ah-hi—это семь духовъ мірового обнаруженія, соотвѣтствующихъ семи планетнымъ духамъ, семи ангеламъ церквей, семи мессіямъ, семи Элогимамъ, называемымъ въ Индія Dhyan-Schoanam; эти семь духовъ не суть еще воплощенія, но они какъ бы нормы этихъ воплощеній или вѣчныя идеи міра (выражаясь въ нашихъ терминахъ) или „Упадхи“, то есть, оболочки (выражаясь въ терминахъ индусской мистики).

4. „Не было семи Путей Счастья, не было великихъ Причинъ Несчастья, потому что никого не было, кто могъ бы ихъ произвести“ и т. д.

5. „Одни темноты наполняли безграничное все, потому что отецъ, мать и сынъ опять стали однимъ, и сынъ еще не пробуждался для новаго круговорота и т. д. „Мать“—мужское и женское начала корня природы (Мулапракрити); это—духъ и матерія, произведеніе которыхъ—міръ (сынъ). Въ Пралайѣ они—одно. Сопоставляя этотъ стихъ перваго станса съ четвертымъ стихомъ второго („Сердце еще не открывалось, чтобы принять Единый Свѣтъ, дабы упалъ онъ потомъ, какъ Три въ Четыре, въ Лоно Майи). Мы видимъ, что здѣсь единый свѣтъ есть Logos—мужескій аспектъ души міра, Алайи, ибо по индусскому изреченію „Темнота — Отецъ-Мать: Свѣтъ — Сынъ“. Единый Свѣтъ есть символъ Сына; но въ свою очередь Logos распадается на 3 (отецъ, мать, сынъ); соотвѣтственно этому новому распаденію Logos'а индусская мистика учитъ о выпаденіи изъ перваго Logos'а (Первопричина, „Агнецъ, закланный до созданія

міра“) второго Логоса (Духо-матерія); третій Логосъ индусской мистики есть сознаніе (Máhat), Духъ (Атма).

Вмѣстѣ съ тѣмъ здѣсь же полагается начало множественности, то есть, дальнѣйшее облеченіе сознанія въ формы (упадхи); это послѣдовательное облеченіе Логоса въ жизнь есть нисхожденіе въ низшіе планы (инволюція міра); эти планы: 1) атмическій 2) будхическій 3) планъ Manas'a 4) плана причинности 5) планъ ментальный 6) планъ астральный 7) планъ физическій.

Множественность начинаетъ проявляться уже съ атмическаго плана; но въ атмическомъ планѣ уже эта множественность соединяется въ единство; ниже—безконечная дифференціація. Манвантарайическія обнаруженія начинаются съ инволюціи; когда же вѣчныя идеи воплощаются въ физическія формы, начинается стадія эволюціи; множественность проявленій жизни, послѣдовательно проницая низшій планъ высшимъ, возвращается къ единству.

Итакъ въ основѣ индусской мистики лежатъ слѣдующія ступени мірового обнаруженія:

1. Парабраманъ (Абсолютное).

2. Первый Логосъ (Первопричина, Непроявленное, Безсознательное).

3. Второй Логосъ (Духо-Матерія, потенціальная дифференціація, Пуруша и Пракрити).

4. Третій Логосъ (Mahat, міровое сознаніе, единая жизнь, потенціальное распаденіе, Атма, символъ четверичности, Ягве).

5. Будхи.
6. Manas.
7. Планъ причинности.
8. Планъ ментальный.
9. Планъ астральный.
10. Планъ физическій.

(5–10:) Оболочки Духа.

Итакъ эти десять стадій Абсолютнаго возможно разсматривать съ точки зрѣнія символики чиселъ; единство есть символъ, то есть, абсолютное; первое явленіе (хотя бы потенціальное) единства есть двойственность; метафизическое единство нашей діаграммы (см. ниже) есть уже потенціальная двоица, то есть, символъ Символа; тоже и теургическое единство. Но реальное проявленіе этой двойственности (второй Логосъ, Пуруша и Пракрити), создающее антиномію между познаніемъ и творчествомъ, предполагаетъ единство. И потому проявленіе двуединства, предполагающее едиство, есть тройственность; потому-то 3-й Зефиротъ Каббалы, Binah, есть одинъ изъ символовъ еврейскаго Божества. Наконецъ, обнаруженіе во множественности высшей единой тріады, называемое жизнью, есть символъ четверичности; IEVE (Ягве)—четверичный символъ еврейскаго Божества (четыре буквы), оставаясь тройственнымъ (три разныхъ буквы), двойствен-

нымъ (Iod—первая буква есть символъ мужской, EVE—три слѣдующія буквы символизируютъ единую жизнь—Еву) и единый (андрогинный символъ единства въ четверичности, тройственности, двойственности).

Такъ получаемъ мы основаніе для эмблематики чиселъ—единицы, двухъ, трехъ, четырехъ. Сумма всѣхъ этихъ первичныхъ чиселъ—10. Этому символическому числу „десять“ соотвѣтствуютъ 10 лучей-Зефиротовъ Каббалы; но высшая единица есть символъ безусловнаго (Парабраманъ); слѣдующія девять ступеней суть девять ступеней нисхожденія, девять нормъ манвантарайическихъ обнаруженій (инволюціи и эволюціи); эти обнаруженія суть какъ бы идеи Предвѣчнаго; и потому то число „9“ есть число ступеней идей (9 евангельскихъ чиновъ). Но съ точки зрѣнія астрологіи Херувимы и Серафимы за горизонтами досягаемости; и потому только 7 чиновъ ангеловъ, соотвѣтствующіе семи планетнымъ духамъ, поднимаютъ множественность проявленій жизни къ единству этихъ проявленій,—къ единому Богу живому (IEVE), проявленному, какъ четверица, троица, двоица и единство. И потому то число „7“ есть мистическое число. Таковы гностическія основанія для мистики чиселъ, гдѣ 1, 2, 3, 4, 7, 9, 10 играли значительную роль; эмблема трехъ—треугольникъ; эмблема пяти—пятиконечная звѣзда; эмблема семи—треугольникъ въ квадратѣ; эмблема десяти—единица вписанная въ кругъ; и потому то эмблема лучей Зефиротовъ изображалась такъ, что въ эмблему десяти вписываются цифры отъ одного до девяти внутри окружности.

Среди каббалистической литературы однимъ изъ первоисточниковъ является книга „Зохаръ“; есть преданіе указывающее на то, что здѣсь эсотерически объяснена религія Моисея. Основы Каббалы открылъ Симонъ Бенъ Іохай; сначала каббалистическія знанія распространялись путемъ устной передачи; въ XIII вѣкѣ эти знанія стали распространяться въ Европѣ; соединенное преданіе разныхъ учителей легло въ основу Мишны, іерусалимскаго и вавилонскаго Талмуда. По мнѣнію нѣкоторыхъ, въ „Зохаръ“ вошли отрывки каббалистическихъ знаній, записанныя въ седьмомъ вѣкѣ.

Въ Зохарѣ упоминается объ Адамѣ-Кадмонѣ — „Единомъ Сынѣ божественнаго Отца“. Блаватская такъ объясняетъ начертаніе звуковъ, входящихъ въ имя Адама-Кадмона: „по ассирійски „Ад“ значитъ отецъ, по арамейски „ад“ значитъ „одинъ“, а „Ад-ад“—единственный, въ то время какъ по ассирійски „Ак“ значитъ „творецъ“... звуки же „ам“ и „ом“... почти на всѣхъ древнихъ языкахъ значили—„божественный“ или—„божество“. (Doctrine secrète. III. p. 54). Ад—ам—ак—ад—мон“ заключаетъ она „становится Adam—Kadmon“

въ Каббалѣ (Зохаръ), „Ad—on“—ассирійскій Богъ... еврейскій Адонай (Блаватская).

Къ сказанному здѣсь интересно прибавить, что ученію брамаизма о трехъ Логосахъ слѣдуетъ и сѣверный буддизмъ.

[6]) Основателемъ элейской школы явился Парменидъ по свидѣтельству Сотіона онъ былъ слушателемъ Ксенофана; Парменидъ былъ посвященъ въ пиѳагорейскій союзъ; Шюре приводитъ четыре ступени посвященій въ пиѳагорейскихъ таинствахъ; Фабръ д'Оливэ въ „Золотыхъ стихахъ Пиѳагора“ подробно останавливается на сущности пиѳагорейскаго ученія; „школа пиѳагорейцевъ“ говоритъ Шюре „представляетъ для насъ высочайшій интересъ, какъ наиболѣе замѣчательная попытка мірского посвященія. Предвосхитивъ синтезъ эллинизма и христіанства, она имѣла цѣлью привить науку „древу жизни“; она владѣла внутреннимъ осуществленіемъ истины въ душѣ человѣческой“; по Трубецкому прикосновенность Парменида пиѳагорейству сказывается въ видѣ намека на ученіе о переселеніи душъ; между тѣмъ опредѣленія единаго сущаго одинаковы у него съ опредѣленіями Веданты и Упанишадъ. На эту связь Парменида съ ученіемъ о единствѣ указываетъ и Анни Безантъ: „Наиболѣе поразительно сходство... ученія объ Одномъ и объ единомъ въ Упанишадахъ и Элейской школѣ. Ученіе Ксенофана относительно единства Бога и Космоса и неизмѣнности Одного, еще болѣе ученіе Парменида, который знавалъ, что реальность можетъ быть приписываема лишь Одному нерожденному, нерушимому и вездѣсущему, тогда какъ все разнородное и подлежащее измѣненію есть лишь видимость; и далѣе, что Быть и Мыслить—одно и то же; всѣ эти доктрины вполнѣ тождественны въ существенныхъ чертахъ съ содержаніемъ Упанишадъ и Ведантской философіи, которая произошла отъ нихъ“. (Древняя Мудрость). Кн. Трубецкой полагаетъ, что исходная точка философіи Парменида есть полемика противъ дуализма пиѳагорейцевъ; въ космологіи же Парменидъ сходился съ пиѳагорейиами; по Льюису Парменидъ предвозвѣстникъ ученія о врожденности идей; „нельзя... назвать систему элейцевъ ни матеріалистической, ни идеалистической“ говоритъ Виндельбандъ; съ нашей точки зрѣнія это система мистическаго реализма или, какъ теперь принято называть, система трансцендентальнаго эмпиризма (недавно молодой ученикъ Риккерта такъ опредѣлилъ риккертіанство и по своему былъ правъ); отъ этого съ одной стороны элейская школа въ лицѣ Зенона утрируетъ одну сторону философіи Парменида (не даромъ Гегель указываетъ на то, что нѣкоторыхъ положеній Зенона еще никто не опровергъ); съ другой стороны система элейцевъ имѣетъ точки

соприкосновенія съ философіей Санкья, ложно принимаемой нѣкоторыми оріонтологами за систему наивнаго реализма.

[7]) Эмпедоклъ родился въ Агригентѣ (жилъ отъ 490—430 г.). Его философія представляетъ собою попытку примиренія онтологіи элейской школы съ генетизмомъ Гераклита; такая попытка примиренія встрѣчаетъ насъ и у пиѳагорейцевъ и у Эмпедокла; четыремъ стихіямъ природы (огню, водѣ, землѣ, воздуху) Эмпедоклъ далъ опредѣленіе бытія; Виндельбандъ указываетъ зависимость астрономическихъ представленій Эмпедокла отъ пиѳагорейцевъ; физіологію свою Эмпедоклъ приводилъ въ связь съ четырьмя элементами; кровь по его представленію есть смѣшеніе этихъ элементовъ. Эмпедоклъ училъ о переселеніи душъ; Безантъ и Грабе (Die Sânkhya Philosophie) указываютъ на близость Эмпедокла къ философіи Санкья.

Сюда:

Bergk. De prooemio Empedoclis 1839.

Panzerbieter. Beiträge zur Kritik und Erläuterung des Empedocles 1844.

Schläger. Empedocles quatenus Heraclitum secutus. 1878.

O. Kern. Empedokles und die Orphiker. (Arch. f. Gesch. d. Ph. 1).

[8]) Анаксагоръ родомъ изъ Кладзоменъ (500—428); его вліяніе на просвѣщеніе Аѳинъ огромно. Его учениками были Периклъ, Еврипидъ, Ѳукидидъ; онъ вліялъ и на философію Сократа; Анаксагоръ принадлежитъ къ атомистамъ, признавая множественность элементовъ. Этимъ элементамъ противопоставляется міровой духъ (Νοῦς), Νοῦς—причина движенія; Νοῦς является и разумомъ вселенной; отсюда развивается космогонія Анаксагора. Отрывки изъ сочиненія Анаксагора собирали Шаубахъ и Шорнъ.

Сюда:

Panzerbieter. De fragmentorum An. ordine. 1836.

Breier. Die Philosophie des An. nach Aristoteles. 1840.

Zèvort. Dissertation sur la vie et la doctrine de'A. 1843.

Alexi. An. und seine Philosophie. 1867.

M. Heinze. Ueber den Νοῦς des A. 1890.

[9]) Демокритъ изъ Абдеры родился въ 460 г.; продолжительно путешествовалъ по Азіи и Египту. Ему принадлежитъ много сочиненій, утраченныхъ между 3-мъ и 5-мъ вѣкомъ; его философія была философіей атомизма; Демокритъ объясняетъ явленія міра и множественность явленій изъ механики атомовъ; ему принадлежитъ ученіе о механической необходимости; главнѣйшій элементъ міра по Демокриту—огонь; всякая психическая дѣятельность обусловливается движеніемъ атомовъ огня; отсюда рождается его этика: желанія суть тоже столкновенія огненныхъ атомовъ; грубыя же-

ланія выводятъ изъ равновѣсія соотношенія этихъ атомовъ; наоборотъ: высокія чувства гармонируютъ атомы огня. Виндельбандъ указываетъ на то, что матеріалистическая система Демокрита развилась подъ вліяніемъ Гераклита, Анаксагора, Парменида и Протагора; по Анни Безантъ въ философіи Демокрита есть много чертъ, роднящихъ ее съ философіей индусовъ.

Сюда:

Geffers. Quaestiones Democriteae. 1820.
Papencordt. De atomicorum doctrina 1732.
Liard. De D. philosopho. (1873).
A. Lange. Geschichte des Materialismus. 1873.
Lortzing. Uber die ethischen Fragmente des D. 1873.
Johnson. Der Sensualismus des Dem. 1863.
Natorp. Forschungen.

10) Шула шарира—есть планъ матеріальныхъ оболочекъ; къ матеріальнымъ оболочкамъ относятся семь модификацій или послѣдовательныхъ разряженій вещества; эти семь состояній вещества суть слѣдующія: 1) твердое, 2) жицкое, 3) газообразное, 4) эѳирообразное (первый эѳиръ) 5) второй эѳиръ 6) третій эѳиръ, 7) четвертый эѳиръ. Эти четыре стадіи разряженія эѳира суть комбинаціи по степени сложности первичныхъ эѳирныхъ атомовъ; эѳирный атомъ науки есть въ сущности еще сложное цѣлое изъ первичныхъ атомовъ; физическій атомъ въ свою очередь есть комбинація еще бо̀льшихъ сложностей; физическое тѣло состоитъ изъ физическаго тѣла въ нашемъ смыслѣ, т.-е., изъ комбинаціи первыхъ трехъ стадій модификаціи матеріи+еще эѳирный двойникъ; эѳирный двойникъ какъ бы проницаетъ физическое тѣло; то, что мы называемъ призракомъ, есть въ сущности эѳирный двойникъ; онъ сѣраго, туманнаго цвѣта съ лиловатымъ или голубоватымъ оттѣнкомъ; эѳирный двойникъ есть звено, соединяющее грубо физическіе элементы матеріи съ элементами чувственнаго (или астральнаго міра); эѳирный двойникъ можетъ отдѣляться отъ тѣла; онъ можетъ выступать за предѣлы тѣла, расширяясь въ видѣ ореола надъ видимымъ тѣломъ; этотъ ореолъ есть такъ называемая аура; у людей праведной жизни аура болѣе интенсивна; она какъ бы преображаетъ видимое тѣло (нимбъ святыхъ); окончательный разрывъ между видимымъ тѣломъ и эѳирнымъ двойникомъ наступаетъ со смертью; послѣ смерти эѳирный двойникъ разрушается.

11) Лилнга-Шарира—это ступень (оболочка, форма) жизни чувственнаго міра; такъ называемые низшіе духи обитаютъ въ этой сферѣ; сюда духи огня, воды, земли, воздуха и эѳира; знаніе законовъ чувственнаго міра подчиняетъ обитателей этого міра человѣческой волѣ; таково основаніе магіи см. Stanislas de Guaita „Le Serpent de la Genèse“ 1897). Соотвѣтственно стадіи

чувственнаго міра и человѣкъ имѣетъ форму проявленія въ этомъ мірѣ—такъ называемое астральное тѣло; человѣкъ, въ мірѣ чувствъ, проникаетъ въ астральный міръ, который имѣетъ семь подраздѣленій, какъ и физическій міръ; эти семь ступеней суть какъ бы семь концентрическихъ круговъ, которыя мы пересѣкаемъ; эти стадіи суть таковы: 1) стадія Кама-рупы (тяжелая, печальная атмосфера); образы здѣсь обитающіе имѣютъ угрожающій видъ, это—чудовища; 2) на второй стадіи мы испытываемъ чувственныя вожделѣнія; послѣ смерти и разрушенія физическаго тѣла мы не имѣемъ возможности эти вожделѣнія удовлетворить; 3) и 4) мучительныя стадіи, хотя и менѣе мучительныя нежели предыдущія; 5) это стадія чувственныхъ блаженствъ, выражающихся въ райскихъ образахъ; образы этой стадіи обладаютъ духовной тѣлесностью; Безантъ указываетъ, что здѣсь мѣсто успокоенія примитивно настроенныхъ религіозныхъ людей: здѣсь—„Элисейскія поля" древнихъ грековъ; здѣсь — Валгалла; 6) ступень уже нѣсколько болѣе утонченная; 7) седьмая ступень составляетъ уже переходъ къ высшему плану. Эти семь ступеней астральнаго міра образуетъ область, называемую Камалока; сюда попадаетъ астральное тѣло человѣка послѣ смерти; низшія ступени соотвѣтствуютъ Аду, среднія—чистилищу.

Въ этой области отпечатлѣваются наши желанія, отдѣляясь отъ насъ, и преслѣдуя насъ, какъ самостоятельныя существа; эти созданныя нами формы называются въ теософіи „искусственными элементалами". Безантъ пишетъ: „Взрывъ злобы создаетъ опредѣленно очерченную сильную молнію краснаго цвѣта, съ острыми или крючковатыми углами, приспособленными къ тому, чтобы нанести вредъ" (Древняя Мудрость). Вся астральная атмосфера вокругъ насъ наполнена „искусственными элементалами"; складываясь въ одно цѣлое, эти элементалы образуютъ національную, классовую и иную атмосферу, т.-е. призму, индивидуально-преломляющую для насъ общечеловѣческія идеи и чувства, вліяя обратно на физическую атмосферу жизни. Они вызываютъ и укрѣпляютъ бытовыя формы жизни.

[12]) Прана есть собственно сила стремленія, входящая въ два плана: въ ментальный и планъ причины (каузальный); „ментальная сфера есть сфера сознанія, работающаго, какъ мысль" говоритъ Анни Безантъ въ „Древней Мудрости"; можно о ней говорить, какъ о матеріальной, живой мысли; въ ментальной матеріи развиваются быстрыя и сложныя вибраціи, необыкновенно изящныя. Ментальная сфера въ свою очередь дѣлится на семь ступеней; четыре низшія ступени имѣютъ опредѣленныя формы и образы; они называются Rûpa; три высшія ступени ментальнаго міра безо̀бразны (Arûpa). Стадіи Rûpa соотвѣт-

ствуютъ по Безантъ жизненному сознанію неразвитого, средне развитого и духовно-просвѣщеннаго человѣка; три высшія ступени ментальнаго міра имѣютъ видъ неземной красоты, не уподобляемой никакому образу воображенія; тѣло каузальное есть уже стадія Агûра ментальной сферы; Безантъ называетъ его „Обителью... Вѣчнаго Человѣка“; только оно до конца неразрушаемо послѣ смерти; эта стадія находится на пятой ступени ментальнаго плана; міръ ментальныхъ формъ есть Деваканъ или рай. Въ физическомъ астральномъ и ментальномъ мірѣ, по Безантъ, совершается странствованіе души человѣческой.

[13]) „Manas“, по Безантъ, есть подобіе Мірового Разума, третьяго Логоса; отношеніе Manas'а къ формѣ, въ которой онъ проявляется—сложное. „Человѣческая монада есть Atmâ—Buddhi—Manas, или, выражаясь иначе, Духъ, Духовная Душа и Душа человѣческая. Тотъ фактъ, что всѣ три являются лишь аспектами Божественнаго „я“, дѣлаетъ возможнымъ вѣчное существованіе человѣка, и хотя всѣ три аспэкта проявляются врозь и послѣдовательно, ихъ единство по существу дѣлаетъ возможнымъ, чтобы человѣческая душа сливалась съ Духовной Душой“... „Пятое начало (Manas) образуетъ для себя тѣло въ ментальной сферѣ, дабы войти въ соприкосновеніе съ міромъ физическихъ явленій“. (Древняя Мудрость).

[14]) „Buddhi“ — это состояніе, о которомъ нельзя сказать ничего въ терминахъ словъ: наиболѣе приближеннымъ понятіемъ о будхическомъ планѣ даетъ представленіе объ отношеніи между людьми, въ которомъ соединяется мудрость съ любовью. Безантъ указываетъ на Плотина, пытающагося въ неудачныхъ словахъ охарактеризовать состояніе, соотвѣтствующее будхическому; Плотинъ говоритъ: „Они также видятъ во всѣхъ вещахъ не то, что подверженно рожденію, но то, въ чемъ является самая ихъ суть. И они усматриваютъ себя самихъ въ другихъ. Ибо тамъ всѣ вещи прозрачны, и нѣтъ тамъ ничего темнаго и непроницаемаго, но все тамъ видимо каждому внутренно и насквозь. Ибо свѣтъ встрѣчается всюду со свѣтомъ, такъ какъ каждая вещь видитъ въ себѣ все остальное и такъ же видитъ все остальное въ каждой другой вещи“...

Наконецъ, слѣдующая ступень, когда, выражаясь языкомъ Плотина, „все остальное“, т.-е. міръ, становится единствомъ во мнѣ и „каждая вещь“ (я) становится „всѣмъ остальнымъ“; здѣсь уже кончается индвидуальная раздробленность высшихъ сознаній; далѣе — самъ третій Логосъ. Атмическій планъ символизируетъ въ человѣкѣ первый Логосъ; но поскольку атмическій планъ сливается съ всеединою жизнью (символомъ четверицы, IEVE), постольку здѣсь соприкасается и реально сливается принципъ Единаго Бога съ индивидуальнымъ началомъ человѣка.

Безантъ приводитъ слѣдующее соединеніе таблицъ, рисующихъ соотношеніе человѣческихъ плановъ:

Начала:

Теософская классификація:	Ведантская:	Формы.
Atmâ.	Anandamagakosha.	Духъ(нѣтъформы).
Buddhi.	Vignyanamayakosha.	Тѣло блаженства.
Высшій Manas } Душа че-	Manomayakosha.	Тѣло причиности.
Низшій Manas } ловѣка. }	Ranamayakosha.	{ Ментальное тѣло.
Kâma Животная душа. }	Annamayakosha.	{ Астральное тѣло.
Linga Sharîra.		Эѳирныйдвойникъ.
Schula Sharîra.		Физическое тѣло.

Эта классификація, конечно, относительна, кромѣ того здѣсь есть терминологическія особенности; такъ въ иныхъ классификаціяхъ (и это чаще всего) Linga Sharîra есть названіе, соотвѣтствующее астральному плану; эфирный же двойникъ относится уже прямо къ физическому плану; далѣе Prana соотвѣтствуетъ скорѣй ментальному тѣлу и даже тѣлу причинности; во многихъ терминологіяхъ опущена ступень низшаго Manas'а; такая терминологическая неустойчивость понятна; всѣ эти ступени и планы имѣютъ множество переходовъ; поскольку напримѣръ, эѳирный двойникъ есть проводникъ астральности въ физическое тѣло, его можно объединять съ астральнымъ тѣломъ; поскольку же онъ есть физическая матерія—онъ относится къ Schula Sharîra. Любопытно, что въ ведантской классификаціи начало Manomayakosha объединяетъ Kâma и низшій Manas, т.-е. начало животной души съ частью души человѣческой, тогда какъ Безантъ соединяетъ низшій Manas съ высшимъ въ самостоятельное начало; ведантская терминологія расщепляетъ это соединеніе, обозначая высшій Manas, кѫкъ Vignyanamayakosha, и смѣшивая Kâma съ низшимъ Manas'омъ въ начало Manomayakosha; этимъ эта терминологія соединяетъ ментальное тѣло съ астральнымъ въ нѣкоторое единство. Въ обычной теософской литературѣ принята слѣдущая классификація: 1) физическое тѣло, 2) астральное тѣло, 3) ментальное тѣло, 4) тѣло причинности, 5) тѣло Manas'а, 6) будхическое тѣло 7) Духъ.

[15]) Выше приходилось указывать на то, что сущность искусства, поскольку мы разсматриваемъ формы его съ точки зрѣнія общихъ условій проявленія въ матеріалѣ, уже условно сводима къ схематизму понятій разсудка, и что самой схемой сущности будетъ пребываніе реальнаго во времени, заставляющее насъ представлять его, какъ чего то, лежащаго во времени. Вотъ что говоритъ Кантъ: „Образъ создается опытною способностью производительнаго во-

ображенія, схема же чувственныхъ понятій (фигуръ въ пространствѣ) есть какъ бы монограмма чистаго воображенія a priori; только посредствомъ ея становятся возможны самые образы, ибо схема собственно соединяетъ образы съ понятіями, съ которыми они не вполнѣ однородны. Поэтому, схема чистаго понятія разсудка не можетъ быть изображена въ какомъ-нибудь образѣ". (Критика Чистаго Разума). Отношеніе, устанавливаемое между схемой въ искусствѣ и аллегоріей, равнозначно отношенію, устанавливаемому между чистымъ понятіемъ разсудка и идеями разума. „Понятія разсудка" говоритъ Кантъ, „мыслятся также a priori до всякаго опыта, и для опыта... Самое названіе разумнаго понятія уже доказываетъ, что оно не ограничивается предѣлами опыта, такъ какъ оно касается такого познанія, въ составъ котораго опытъ входитъ только, какъ часть... Понятія разума служатъ къ объединенію понятій разсудка" (Трансцендентальная діалектика). Кантъ называетъ понятія чистаго разума трансцендентальными идеями. „Столько существуетъ родовъ отношеній, представляемыхъ въ категоріяхъ, сколько же и чистыхъ понятій разума"... „Всѣ трансцендентальныя идеи могутъ быть подведены подъ три отдѣла, изъ которыхъ въ первомъ заключается безусловное единство мыслящаго субъекта, во второмъ — безусловное единство ряда условій явленія, въ третьемъ безусловное единство условія всѣхъ предметовъ мышленія вообще. Мыслящій субъектъ есть предметъ психологіи, сумма всѣхъ явленій (міръ) есть предметъ міроученія (kosmologie), и предметъ, составляющій первое условіе возможности всего мыслимаго (существо всѣхъ существъ) есть предметъ Богословія" (Система трансцендентальныхъ идей).

Понятія разума стало быть являются необходимо лежащими въ основѣ метафизики; а всякое міровоззрѣніе есть прежде всего — метафизика; то или иное міровоззрѣніе, лежащее въ основѣ художественнаго произведенія и являющееся его идейнымъ содержаніемъ, приводимо къ тому или иному условію его возможности; такимъ условіемъ его возможности является трансцендентальная игея (либо единство мыслящаго субъекта, либо единство ряда условій явленія, либо единство условія всѣхъ предметовъ мышленія вообще); но идейное содержаніе дано въ искусствѣ посредствомъ образовъ; эмблема есть, выражаясь языкомъ Канта, монограмма чистаго воображенія, соединяющаго образы творчества въ систему; посредствомъ эмблемы идеи разума становятся мыслимыми въ чувственныхъ образахъ; а всякая идея въ искусствѣ, стало быть, есть уже аллегорія; но мы называемъ аллегоріей въ собственномъ обычномъ смыслѣ только тотъ образъ, въ которомъ сознательно вложено его идейное содержаніе; сознательный аллегоризмъ часто губитъ произведенія искусства. Но умѣлое и

осторожное пользованіе аллегорической формой вполнѣ законно. Смыслъ искусства открывается нашему разуму въ метафизическихъ цѣнностяхъ; аллегорія въ искусствѣ есть родъ метафизической цѣнности; напрасно думаютъ, что аллегорія выражаетъ разсудочность; съ извѣстной точки зрѣнія аллегорія можетъ казаться дѣйствительнѣе, нежели самый образъ бытія, какимъ онъ является для насъ и въ объективной дѣйствительности, и въ образахъ искусства; аллегорическій образъ противопоставляется здѣсь и образамъ даннаго бытія, и отвлеченнымъ нормамъ познанія; аллегорическій образъ можетъ казаться съ нѣкоторыхъ точекъ зрѣнія образомъ конкретной метафизической дѣйствительности, какъ о томъ говоритъ Бродеръ Христіансенъ: Искусство, родина и всѣ эти идеи — все это нетолько не отвлеченныя понятія, какими онѣ являются съ эмпирической точки зрѣнія, — нѣтъ, для творящаго онѣ кажутся конкретными метафизическими дѣйствительностями" („Philosophie der Kunst", стр. 167).

[16]) Конечно, мы теперь сознаемъ иначе метафизическую потребность, нежели прежде; мы называемъ метафизикой ту систему, которая дедуцировалась бы изъ метафизическихъ предпосылокъ теоріи познанія; современная метафизика есть сознательная надстройка надъ извѣстными логическими константами; она есть сознательное расширеніе логическихъ категорій; Кантъ выводитъ метафизическую проблему изъ трехъ родовъ трансцендентальныхъ идей; при этомъ онъ доказываетъ несостоятельность раціональной психологіи и космологіи; послѣ Канта мы не можемъ вернуться ни къ метафизическимъ системамъ добраго стараго времени, ни къ возможности принять метафизическія системы послѣдующей эпохи; такъ напримѣръ въ метафизикѣ Лотце насъ встрѣчаютъ разсужденія о единствѣ сознанія: „какъ на рѣшительный фактъ опыта", говоритъ Лотце „вынуждающій насъ, при объясненіи духовной жизни признать носителемъ явленій сверхчувственное начало, а не матеріальныя элементы, должны мы указать на единство сознанія, безъ котораго совокупность нашихъ внутреннихъ состояній не могла бы даже стать предметомъ нашего самонаблюденія" (Микрокосмъ, I томъ). Вотъ образчикъ дурного тона метафизицированія, гдѣ субъективно-психологическое переживаніе ложится въ основу теоретическаго воззрѣнія на предметъ. Такими же дурного тона разглагольствованіями полна „Философія безсознательнаго" Эд. фонъ Гартмана, котораго почему-то такъ цѣнитъ Вл. Соловьевъ въ своемъ „Кризисѣ западной философіи"; въ противоположность догматической метафизикѣ, всегда гипертрофировавшей условный и переступаемый предѣлъ познанія въ безусловное понятіе трансцен-

дентной реальности, въ настоящее время мы присутствуемъ при возникновеніи метафизики новаго типа (я бы сказалъ—при возникновеніи гносеологической метафизики), основанія которой суть предпосылки самой теоріи знанія: эти предпосылки таковы: логическая проблема ставится познаніемъ, какъ онтологическая проблема (единое сущее Парменида и Элейцевъ); логическая проблема ставится, какъ проблема этическая (познаніе должно быть цѣлостнымъ, единообразнымъ, познаніе имѣетъ норму: отсюда возникновеніе телеологіи и близость къ Фихте); логическая проблема неразрывно связана съ проблемой цѣнности (логическая цѣнность не совпадаетъ съ цѣнностью вообще; истина, какъ логическая цѣнность, предопредѣлена цѣнностью вообще; это ученіе о цѣнности особенно ярко намѣчено въ статьѣ Ѳ. А. Степпуна, имѣющей появиться въ первомъ выпускѣ „Логоса": Степпунъ утверждаетъ, что цѣнность положенія и цѣнность состоянія не совпадаютъ другъ съ другомъ и тѣмъ не менѣе независимо существуютъ; но, скажемъ мы, разъ допускаются два независимыхъ рода цѣнности, то они выводимы изъ единой нормы цѣнности; норма познанія не есть еще норма цѣнности; гносеологическая проблема становится проблемой гносеологической метафизикики въ тотъ моментъ, когда познаніемъ нашимъ вносится утвержденіе трансцендентной нормы цѣнности, ибо тогда норма познанія становится въ зависимость отъ нормы цѣнности; установленіе характера этой зависимости конструируетъ рядъ промежуточныхъ дисциплинъ между теоріей знанія и теоріей цѣнностей.

17) Возвращеніе, хотя и по новому, къ метафизическимъ проблемамъ наноситъ ударъ логическому самолюбію нѣкоторыхъ современныхъ гносеологическихъ школъ, хотя бы Марбургской школы Когена; особенно враждебно это метафизическое теченіе стремленію Гуссерля („Логическія изслѣдованія", есть русскій переводъ); чистая логика по Гуссерлю должна обосновывать логику нормативную; между тѣмъ какъ метафизической предпосылкой теоріи знанія и является понятіе о нормативной связи чистыхъ, познавательныхъ принциповъ.

18) Евангеліе отъ Іоанна полно элементовъ неоплатонизма и герметизма.

19) Норма поведенія есть этическая эмблема Сына („Будьте совершенны, какъ Отецъ"); норма религіознаго творчества есть эмблема Отца; содержаніе морали—эмблема духа („Духъ дышетъ, гдѣ хочетъ"); троичность христіанской догматики не есть ни троичность Логосовъ, ни первая тріада. Графически область ея ниже мѣста первой тріады и ниже мѣста трехъ Логосовъ. Христіанскій Богъ такъ, какъ доказывается его существованіе въ догматическомъ богословіи: онъ не богъ пантеистовъ, (ибо природа

повреждена); метафизическія доказательства бытія божія (космологія, онтологія, телеологія и т. д.) ложатся въ основу религіозной догматики; „Метафизическія доказательства Бога"—говоритъ Паскаль—„такъ запутаны и такъ далеки отъ человѣческихъ мыслей, что производятъ очень слабое впечатлѣніе... Богъ христіанъ не есть только Богъ геометрическихъ истинъ и стихійнаго порядка; таковъ Богъ язычниковъ и эпикурейцевъ*). (Мысли о религіи).

[20]) Въ этомъ „Да" непостижимое единство, какъ цѣнностей положенія (терминологія Ѳ. А. Степпуна), такъ и цѣнностей состоянія. Догматъ не берется еще здѣсь въ смыслѣ логической цѣнности; наоборотъ, логическая цѣнность возможна подъ условіемъ ея утвержденія; тамъ, гдѣ стоитъ утверждающее „Да", еще законъ противорѣчія не дѣйствуетъ; вмѣстѣ съ тѣмъ „Да" не есть еще цѣнность состоянія, ибо всякая цѣнность состоянія возможна подъ условіемъ ея утвержденія; утверждаемое „Да" есть другая эмблема для Символа. Можно сказать, Символъ въ „Да" становится воплощеніемъ.

[21]) Въ сущности, это разумѣли и Ницше и Виндельбандъ; хотя этики ихъ во внѣшнемъ выраженіи прямо противоположны; самую этическую нормѣ Виндельбандъ непроизвольно превращаетъ въ эмблему, когда въ „Прелюдіяхъ" указываетъ на религіозныя предпосылки этики; этической нормы противополагаетъ Ницще сверхъчеловѣка; но сверхъчеловѣкъ Ницше—есть образный ликъ нѣкоторой творческой нормы.

[22]) Эйкену принадлежитъ справочникъ по философской терминологіи „Philosophisches Sprachwörterbuch"; въ этой книгѣ прослѣжено генетическое развитіе терминовъ; кромѣ того Эйкену принадлежатъ слѣдующія книги: „Grundlinien einer neuen Lebensanschauung", 1907, и „Der Wahrheitsgehalt der Religion", 1901.

[23]) Вопросъ о терминѣ такимъ образомъ связывается съ логикой; правильное употребленіе термина зависитъ отъ точности въ уясненіи границъ объема и содержанія термина; вопросъ объ уясненіи термина есть основной вопросъ философіи; Зигвартъ („Логика") приводитъ примѣръ неправильнаго употребленія Кантомъ термина „постулатъ": въ „Критикѣ чистаго разума" Кантъ ссылается на то, что „постулатъ" есть практическое положеніе; но въ „Критикѣ практическаго разума" этотъ терминъ есть теоретическое, недоказуемое положеніе; отношеніе между объемомъ и содержаніемъ термина выдвигаетъ Аристотель въ „Аналитикѣ" (Maier. Syll. des Arist. II, I, 47).

*) Глубоко ошибается Паскаль.

[24]) Парабрамонъ не Богъ, а безпричинное божество; нѣкоторые опредѣляютъ Парабраманъ, какъ аггрегацію космическихъ потенцій въ безграничности и вѣчности; Парабраманъ—начало пассивное, не творящее; вмѣстѣ съ тѣмъ у Парабрамана отрицается все знаніе.

[25]) Вопросъ о нормѣ переживаній приближаетъ насъ къ вопросу о цѣнности состояній; таковы цѣнности религіозныя. „Религія", говоритъ Геффдингъ, „получаетъ различный характеръ въ зависимости отъ того, мыслится ли высшая цѣнность, какъ пребывающая вѣчно, возвышающаяся надъ всякимъ становленіемъ и измѣненіемъ,—такъ что жизнь во времени въ концѣ концовъ только иллюзія,—или же цѣнность сама развивается съ теченіемъ времени и при всѣхъ измѣненіяхъ борется за свое сохраненіе" („Философскія проблемы"). Въ первомъ случаѣ имѣемъ норму переживаній, во второмъ случаѣ переживаемую норму. На этомъ различіи по Геффдингу основываются дѣленія религіи на индусскую и персидско-христіанскую. Что касается насъ, то мы съ этимъ несогласны: въ христіанской религіи встрѣчаются и борются обѣ религіозныя формы: индусская (гностическая, теософская) форма представлена въ ученіи о Христѣ, какъ Логосѣ („Агнецъ, закланный до созданія міра); собственно христіанская (теургическая) форма въ ученіи о Христѣ, какъ богочеловѣкѣ, дѣйствительно жившемъ и дѣйствительно воскресшемъ.

[26]) Существующая теософія, какъ теченіе воскрешенное и пропагандированное Блаватской, не имѣетъ прямого отношенія къ нашему представленію о теософіи какъ дисциплинѣ, долженствующей существовать; существующая теософія пренебрегаетъ критикой методовъ: и отъ того многія цѣнныя положенія современной теософіи не имѣютъ за собой никакой познавательной цѣнности; стремленіе къ синтезу науки, философіи и религіи безъ методологической критики обрекаетъ современную теософію на полное безплодіе; современная теософія интересна лишь постольку, поскольку она воскрешаетъ интересъ къ забытымъ въ древности цѣннымъ міросозерцаніямъ; намъ интересенъ вовсе не синтезъ міросозерцаній, а самыя міросозерцанія.

[27]) Отношеніе Софіи, премудрости Божіей, къ Логосу разработано въ наши дни въ оригинальной мистической концепціи Вл. Соловьева.

[28]) Ритмъ крови игралъ важную роль въ древнѣйшихъ теогоніяхъ, а также въ оккультныхъ религіозныхъ воззрѣніяхъ; иногда кровь смѣшивается съ огнемъ, иногда съ водой; иногда символы огня и символы крови перемѣщаются то въ смыслѣ, то въ цвѣтѣ: „А что до тебя, ради крови завѣта твоего, Я освобо-

жу узниковъ твоихъ изо рва, въ которомъ нѣтъ воды" (Захарія 9, 11). „И покажу знаменіе на небѣ и на землѣ: кровь и огонь, и столбы дыма" (Іоиль 2, 30). „Гнѣвъ его разливается, какъ огонь" (Наумъ 1, 6). „Огнемъ ревности Моей пожрана будетъ земля" (Софонія 3, 8). „Пейте отъ нея всѣ: это—кровь моя новаго завѣта" (Матѳ. 26). „Если дѣла ваши, какъ багряное, какъ снѣгъ убѣлю" (Исаія). „Убѣлили ризы кровію Агнца" (Откровеніе Іоанна). „Іисусъ былъ одѣтъ въ запятнанныя (кровью) одежды и стоялъ передъ Ангеломъ, который... сказалъ: снимите съ Него запятнанныя одежды" (Захарія 3, 3—4). И такъ далѣе...

[29]) Во Фрейбургской школѣ философіи есть стремленіе дать отчетливую гносеологическую терминологію; но по мѣрѣ выясненія все большей и большей отчетливости гносеологическихъ понятій здѣсь намѣчается рядъ терминовъ, являющихся основными въ принятой терминологіи, и однако въ нихъ сквозитъ все большій и большій метафизическій смыслъ; гносеологическія предпосылки риккертіанства все болѣе и болѣе сплетаются съ метафизическими; является все бо̀льшая необходимость, не отрицая самостоятельности гносеологіи, по новому размежеваться съ метафизикой, разъ уже философіи невозможно безъ нея обойтись; выражаясь образно, скажемъ: самодержавіе гносеологіи во Фрейбургской школѣ должно дать конституцію какъ новымъ метафизическимъ исканіямъ современности, такъ и стремленію современныхъ теоретиковъ символизма подойти къ обоснованію всяческаго символизма.

ОТДѢЛЪ II.

ФОРМЫ ИСКУССТВА.

Статья эта впервые появилась въ журналѣ „Міръ Искусства“ (1902 годъ); въ основу ея ложится эстетика Шопенгауэра; авторъ печатаетъ статью на томъ основаніи, что, согласно „Эмблематикѣ смысла“, возможно многообразно обосновывать эстетику; но и въ предѣлахъ метафизическаго обоснованія возможно пользоваться разнообразными способами обоснованія, въ зависимости отъ того, какое понятіе лежитъ въ основѣ метафизической концепціи; метафизическая основа Шопенгауэра—воля; слѣдуетъ поэтому выяснить отношеніе между волей и понятіемъ о метафизическомъ единствѣ; для этого слѣдуетъ знать, чѣмъ должно быть метафизическое единство; называя это единство волей, мы придаемъ метафизическому единству аллегорическій смыслъ; понятіе о единствѣ предопредѣляетъ понятіе о волѣ. Авторъ не приводитъ здѣсь полной классификаціи метафизическихъ аллегорій за неимѣніемъ мѣста, но читатель, понявшій „Эмблематику смысла“, легко выведетъ и самъ причины, на основаніи которыхъ можно дать систему эмблематическихъ понятій въ эстетикѣ, строя эту систему въ согласіи съ Шопенгауэромъ.

[1]) Шопенгауэръ говоритъ: „Матерія, какъ таковая, не можетъ быть выраженіемъ идеи. Ибо она... насквозь причинность... А причинность есть форма закона основанія: познаніе идеи, напротивъ, по существу своему исключаетъ содержаніе этого закона... Индивидуумъ, какъ проявленіе идеи, всегда матерія. Также всякое качество матеріи есть проявленіе идеи и, какъ таковое, способно быть эстетически лицезримо, т. е. познаваемо въ сказавшейся въ ономъ идеѣ. Это относится даже къ самымъ общимъ качествамъ матеріи, безъ которыхъ она никогда не бываетъ и коихъ идеи суть слабѣйшія объективаціи воли. Таковы: тяжесть, сцѣпленіе, косность, жидкость, реакція противъ свѣта и т. д.“ („Міръ, какъ воля и представленіе“, III ч. § 43).

Кантъ дѣлитъ искусства на словесныя и пластическія; изъ пластическихъ искусствъ онъ въ свою очередь выдѣляетъ искусства, выражающія идею въ чувственномъ созерцаніи; это — искусства „чувственной правды“, какъ выражается онъ; къ искусствамъ „чувственной правды“ относитъ онъ зодчество: „это искусство представлять понятія о вещахъ, которыя возможны только черезъ искусство и форма которыхъ своею основою опредѣленія имѣетъ не природу, но произвольную цѣль, и представляетъ ихъ именно ради этой цѣли, хотя въ то же время эстетически цѣлесообразно“ („Критика способности сужденія“, § 51). По Липпсу, эстетическое наслажденіе вытекаетъ изъ общаго ритма психическаго быванія; ритмъ въ общемъ смыслѣ есть, по Липпсу, ритмическая послѣдовательность не элементовъ ощущенія, а цѣлыхъ ощущеній; онъ-то и является основнымъ эстетическимъ закономъ; въ зодчествѣ намъ важно раздѣльное расчлененіе „общаго“ въ частяхъ; этимъ общимъ является косность. „На томъ же основаніи нравится и правильная геометрическая фигура, или строеніе, въ которомъ общій архитектоническій ритмъ или законъ формы, проходящій чрезъ все строеніе, раздѣльно развитъ въ различномъ и взаимно противоположномъ видѣ“ („Психологія“). Искусства раздѣляетъ Липпсъ на конкретныя и абстрактныя, т. е. такія, которыя берутъ изъ событій дѣйствительности нѣчто общее; къ абстрактнымъ искусствамъ относитъ Липпсъ и зодчество: „Матеріаломъ техническихъ искусствъ является наполняющая пространство матеріальная и способная къ матеріальнымъ функціямъ масса (Липпсъ „Die Kultur der Gegenwart)“.

Элементарныя условія эстетическихъ чувствъ, по Вундту, слѣдуетъ искать въ отношеніяхъ представленій во времени и въ пространствѣ. „Въ области слуха, чувства, дающаго представленіе времени, источникомъ эстетическихъ чувствъ является соединеніе слуховыхъ представленій во времени, въ области зрѣнія...—пространственное отношеніе представленій; эстетическое значеніе движеній получается изъ обоихъ этихъ источниковъ... Мы различаемъ два условія элементарнаго эстетическаго дѣйствія: расчлененіе внѣшней формы и ходъ линій очертанія“ („Физіолог. основанія психологіи“). Вундтъ указываетъ на роль симметріи и пропорціи въ отношеніи къ зрительнымъ формамъ. Самая изящная пропорція есть пропорція золотого дѣленія, по мнѣнію Цейзинга („Neue Lehre von den Proportionen“). Фехнеръ экспериментально развиваетъ теорію Цейзинга („Zur experimentalen Aesthetik“. „Vorschule der Aesthetik“).

Фехнеръ—основатель экспериментальной эстетики; онъ развилъ въ эстетикѣ идею Гербарта о необходимости начать изученіе эстетическихъ впечатлѣній съ впечатлѣній элементарныхъ. „Подобно

тому, какъ въ физической теоріи паденія необходимо знать центръ тяжести каждаго рода тѣлъ и пріемы его опредѣленія, такъ въ теоріи пріятности пространственныхъ отношеній важно узнать эстетическій центръ тяготѣнія каждаго рода пространственныхъ формъ, признаваемыхъ основными *)" (Фехнеръ). Одно время много занимались подъ вліяніемъ идей Фехнера анализомъ и статистикой эстетическихъ впечатлѣній отъ геометрическихъ формъ. Интересные результаты опытовъ въ этомъ направленіи были опубликованы Балталономъ въ его статьѣ „Наблюденіе и опыты по эстетикѣ зрительныхъ воспріятій". Выписываю здѣсь результаты опытовъ (См. „Вопросы философіи и психологіи". 1900 годъ. Книга V. Стр. 492):

„1. Эстетическая пріятность геометрическихъ формъ не зависитъ прямымъ образомъ отъ математическихъ ихъ свойствъ и соотношеній.

2. Разнообразныя математическія отношенія, по которымъ построены фигуры, могутъ производить равно пріятное эстетическое впечатлѣніе, и, наоборотъ, однѣ и тѣ же фигуры, съ неизмѣнными математическими отношеніями, могутъ возбуждать то эстетическое, то противо-эстетическое чувство.

3. Эстетика пространственныхъ формъ едва ли можетъ оставаться въ психологіи только эстетикой пространственныхъ отношеній, къ чему она сводится у Фехнера и его послѣдователей, но должна быть прежде всего эстетикой воспріятій и возникающаго, вслѣдствіи ихъ сочетанія, чувства.

4. Эстетическая пріятность простыхъ формъ зависитъ отъ соотношеній зрительныхъ и мышечно-двигательныхъ воспріятій.

5. Чѣмъ болѣе эти условія благопріятствуютъ быстрому, легкому и ясному воспріятію сходственнаго строя частей данной фигуры, тѣмъ интенсивнѣе возбуждаемое ею эстетическое чувство.

6. Пропорціональность и симметричность могутъ быть условіями красоты лишь настолько, насколько онѣ обусловливаютъ сходство получаемыхъ впечатлѣній."

Въ заключеніи скажу, что опредѣленіе задачъ зодчества зависитъ отъ метода отношенія къ искусству. Существуетъ два главныхъ взгляда разсмотрѣнія искусства; искусства классифицируются съ точки зрѣнія ихъ содержанія и формы.

[2]) Опредѣляя матерію, какъ причинность, Шопенгауэръ сходится въ пониманіи матеріи съ Вундтомъ; вообще метафизика Вундта во многихъ пунктахъ оправдываетъ Шопенгауэра; Вундтъ, не обладая интуиціей Шопенгауэра, однако гораздо основательнѣе его въ своихъ выводахъ. Метафизическое опредѣленіе матеріи у Шо-

*) Заимствую цитату изъ статьи Балталона („Наблюденіе и опыты по эстетикѣ зрительныхъ воспріятій").

пенгауэра, Вундта и другихъ нуждается въ обоснованіи этого опредѣленія при помощи точныхъ наукъ—или обратно; такъ въ вопросѣ о томъ, что такое матерія, мы или нуждаемся въ подкрѣпленіи нашихъ взглядовъ физикой и химіей, или обратно; физико-химическія воззрѣнія на матерію мы выводимъ изъ категорій мышленія.

Ставъ на точку зрѣнія матеріализма, мы неминуемо покидаемъ матеріалистическую точку зрѣнія, усовершенствуя опытъ.

Матерія, по Фехнеру, есть то, „что замѣчается чувствомъ осязанія"; но съ этимъ свойствомъ матеріи связаны, по Ульрици, еще и другія свойства, которыя удобнѣе разсматривать зрѣніемъ, чѣмъ осязаніемъ (явленія равновѣсія и движенія). По Фехнеру, чувственныя воспріятія стоятъ въ связи съ явленіями видимости, связанными другъ съ другомъ причинно („Die physikalische und philosophische Atomenlehre". 1864). Естествознаніе далѣе устанавливаетъ дѣлимость матеріи за предѣлами чувственнаго воспріятія (атомы); атомы эти двоякаго рода: вѣсомые атомы (химическіе) и невѣсомые (эѳирные). Ульрици въ своемъ сочиненіи „Тѣло и душа" указываетъ на три раздѣльныхъ понятія матеріи въ естествознаніи: 1) матерія, т.-е. осязательная масса, 2) сложныя частицы, не поддающіяся воспріятію, 3) элементарныя частицы (атомы). Ученіе объ эѳирѣ есть уже ученіе механики, не могущее быть провѣреннымъ опытомъ; ученіе о матеріи, какъ вѣсовыхъ частицахъ, переходитъ въ ученіе о силахъ. Уже Декартъ выводилъ понятіе о силѣ изъ эѳирной матеріи, тогда какъ Ньютонъ самое понятіе о матеріи выводилъ изъ силы. Во всемъ дальнѣйшемъ развитіи физики мы встрѣчаемся съ рядомъ теорій, исходною точкою построеній которыхъ служило картезіанское или ньютоніанское представленіе. Въ развитіи точныхъ наукъ мы наблюдаемъ борьбу этихъ двухъ взглядовъ; накоплялись опытныя данныя, и вотъ снова картезіанское объясненіе вещества оказывалось наиболѣе удобнымъ объясненіемъ опыта; накоплялись еще данныя, и снова переходили къ ньютоновскому пониманію; и такъ далѣе (см. Розенбергъ „Исторія физики", Уэвель „Исторія индуктивныхъ наукъ"). Въ основу понятія о матеріи клались двѣ противорѣчивыхъ гипотезы; между движеніемъ и эѳиромъ вращалось научное міропониманіе; движеніе и эѳиръ—двѣ крайнія, противорѣчивыя точки, образующія какъ бы амплитуду движенія научнаго маятника.

Но и въ предѣлахъ ньютоніанскаго представленія космоса понятіе о силѣ видоизмѣнялось; точка приложенія силъ оказывалась то въ пространствѣ, то внѣ пространства; сила оказывалась то механической работой, то „qualitas occulta" (къ послѣднему истолкованію силы склонялся самъ Ньютонъ); понятіе о силѣ встрѣтилось съ понятіемъ о причинѣ; либо понятіе о причинѣ есть понятіе производное; либо обратно понятіе о силѣ есть понятіе

производное. Тренделенбургъ указывалъ на то, что опредѣленія движенія, какъ чистаго движенія, предполагаетъ опредѣляемое („Logische Untersuchungen“); научное опредѣленіе вещества сводится къ опредѣленію его, какъ энергіи сопротивленія (Вундтъ „Система философіи“). Наконецъ, Ланге, въ своей „Исторіи матеріализма“, указавъ на условность научныхъ понятій объ атомѣ, молекулѣ, силѣ, какъ понятія эти формулированы у Бойля, Ньютона, Дальтона, Авогадро, Ампера, Коши и другихъ, приходитъ къ необходимости самую проблему о матеріи и силѣ разсматривать, какъ проблему теоріи знанія. Ученикъ Ланге, Файгингеръ, становится убѣжденнымъ кантіанцемъ; работы Когена заинтересовываютъ все больше и больше; такъ организуется и крѣпнетъ неокантіанское движеніе; возникновеніе его на этотъ разъ вызвано эволюціей, которую переживаетъ точная наука.

Кантъ въ аналогіяхъ опыта („Критика чистаго разума“) a priori устанавливаетъ слѣдующія положенія:

Во-первыхъ: при всякой смѣнѣ явленій сущность (субстанція) остается одною и тою же и количество ея въ природѣ не увеличивается и не уменьшается; опытная наука обратнымъ путемъ устанавливаетъ во-первыхъ: законъ постоянства матеріи (химія); и во-вторыхъ: законъ постоянства энергіи (механика).

Во-вторыхъ: всѣ измѣненія происходятъ по закону связи причины и дѣйствія (въ этой второй аналогіи опыта устанавливается причинность, какъ познавательный принципъ). „Причинность“, говоритъ Кантъ, „приводитъ къ понятію дѣятельности, послѣднее къ понятію силы и затѣмъ къ понятію сущности (субстанціи)“.

Въ-третьихъ: всѣ сущности, которыхъ одно временное существованіе мы наблюдаемъ въ пространствѣ, состоятъ въ совершенномъ взаимодѣйствіи.

Таковы три аналогіи опыта по Канту; онѣ—динамическія основоположенія чистаго разсудка, то есть, правила приложенія категорій; эти основоположенія опредѣляютъ бытіе явленій во времени.

Такъ самое понятіе о матеріи, силѣ и атомѣ подводимы къ динамическимъ категоріямъ Канта; выясняется эмблематизмъ этихъ понятій въ свѣтѣ гносеологическаго идеализма.

Но и независимо отъ условій теоретическаго мышленія современные ученые пришли къ условному пониманію основныхъ физическихъ и механическихъ понятій. Вотъ что пишетъ Пуанкарэ въ „Наукѣ и гипотезѣ“: „Можно сказать, что умъ имѣетъ способность создавать символы; благодаря этой способности онъ построилъ математическую непрерывность, которая представляетъ собою только особую систему символовъ...“ И далѣе: „Мы бываемъ вынуждены воображать все болѣе и болѣе усложненную систему символовъ“...

Такъ построеніе понятій, связанныхъ съ матеріей, либо предопредѣлено познавательной дѣятельностью — и потому оно имѣетъ логическую закономѣрность (точка зрѣнія идеализма), либо построеніе этихъ теорій для опытнаго истолкованія сводится къ чисто творческой дѣятельности — къ воображенію (точка зрѣнія эмблематизма и символизма); ученые склонны болѣе ко второй точкѣ зрѣнія; философы—къ первой.

[3])Мейманъ въ своемъ „Введеніи въ современную эстетику" совершенно правильно замѣчаетъ: „То, что истинный художникъ выражаетъ въ своемъ художественномъ произведеніи, является, со стороны содержанія, чисто индивидуальнымъ переживаніемъ... Истинный художникъ обладаетъ также индивидуальной формой изображенія. У него своя „форма", свой стиль, свой мазокъ, свой собственный языкъ"... Въ силу всего этого психологія художественнаго творчества является труднѣйшей проблемой эстетики и только частью разрѣшается средствами науки. Мейманъ подчеркиваетъ значеніе работъ Конрада Фидлера, Гирта и Макса Дессуара въ этомъ направленіи. Заимствуемъ изъ книги Меймана литературу предмета:

Hermann Grimm. Ueber Künstler und Kunstwerke. Berlin. 1865.

Konrad Fiedler. Der Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit. 1887.

F. v. Hausegger. Das Jenseits des Künstlers. 1899.
„ Die Künstlerische Persönlichkeit 1897.

W. Dilthey. Ueber die Einbildungskraft der Dichter.
„ Dichterische Einbildungskraft.

W. Wundt. Völkerpsychologie. 1905.

Eduard v. Hartmann. Aesthetik.

Jipps. Kultur der Gegenwart.

Рибо. Творческая сила воображенія.

H. Türk. Der geniale Mensch.

Möbius. Ueber Kunst und Künstler.
„ Ueber des Pathologische bei Goethe.
„ Ueber Schopenhauer.
„ Ueber das Pathologische bei Nietzsche.

Ludwig Volkmann. Grenzen der Künste.

Johannes Schilling. Künstlerische Sehstudien.

Gustav Freitag. Die Technik des Dramas.

E. Guhl. Künstlerbriefe.

Ad. Hildebrandt. Das Problem der Form.

J. Reynolds. Akademische Reden.

Къ этому списку присоединяемъ всѣ сочиненія Д. Рэскина.

[4]) Эти слова Гельмгольца въ сущности подтверждаютъ древнее ученіе о единомъ эстетическомъ принципѣ (единство во множественности); единый эстетическій принципъ въ психологическомъ разсмотрѣніи предстаетъ намъ, какъ требованіе недѣлимаго единства элементовъ мышленія, воленія и чувства въ переживаніяхъ искусства; вѣрно говоритъ Оствальдъ: „Поэзіи грозитъ та же опасность (опасность стать чисто-разсудочной), при слишкомъ сильномъ выдвиганіи матеріала мышленія и созерцанія".

[5]) Переживаніе независимо. Съ нимъ невозможно смѣшивать воленіе. Еще дальше отъ переживанія чувствованіе и мышленіе. Чувство, разсудокъ, воля доступны анализу эмпирической психологіи, разлагающей дѣятельность души. Переживаніе есть форма выраженія единства душевной жизни, независимаго ни отъ теоріи познанія, ни отъ психологіи. Эта послѣдняя, наоборотъ, возможна лишь въ томъ случаѣ, если постулируетъ независимое единство переживанія. Безраздѣльная цѣльность переживанія всегда дается потенціально, разъ дана та или иная его дѣятельность (мышленіе, чувство, воля).

Всякое разсудочное положеніе, съ этой точки зрѣнія, есть въ тоже время не только разсудочное положеніе; начало, его опредѣляющее, не можетъ корениться въ зависимости, которая устанавливается между даннымъ положеніемъ и другимъ по законамъ общей логики. Начало, его опредѣляющее, должно лежать въ безраздѣльно-цѣльномъ переживаніи. Съ этой точки зрѣнія разнообразныя формы связей между отдѣльными разсудочными положеніями происходятъ въ двоякомъ направленіи: въ направленіи периферическомъ, т.-е. чрезъ посредство законовъ общей логики, и въ центральномъ, т.-е. посредствомъ объединяющаго переживанія. Эти направленія какъ бы взаимно перпендикулярны. Установленіе центральной связи, не нарушая установленія периферической, придаетъ этой послѣдней характеръ глубины. Разсудочныя положенія, соединенныя изнутри переживаніемъ, брыжжутъ зарницами мудрости. Существованіе одной внѣшней связи, придавая этимъ положеніямъ характеръ научной точности, не указываетъ еще на существующую въ нихъ глубину.

Денная ясность логическаго мышленія—золотой коверъ, накинутый надъ бездной. Эта бездна обнаруживается всякій разъ, когда мы произвольно остановимъ непрерывный потокъ логическихъ ассоціацій на одномъ изъ положеній, слагающихъ ткань мысли, и пристально вглядимся въ него. Всякое разсудочное положеніе, которое мы фиксируемъ нашимъ духовнымъ зрѣніемъ, будетъ углубляться до безконечности. Раціоналистическая догма сама по себѣ прозрачна и безсодержательна, отражая переживаніе. Поскольку она способна отражать, или, лучше сказать, поскольку

мы способны въ ней видѣть, она не только раціоналистична, являясь соединеніемъ логической формы, своеобразно преломляющей живое единство переживанія. Такое соединеніе, если мы способны его воспринять, есть символъ, т.-е. Платонова идея. Логическая дѣятельность—непрерывное измѣненіе въ конфигураціи пустыхъ формъ, различно очерчивающихъ живое единство. Если же самое измѣненіе въ конфигураціи формъ разсматривать, какъ дѣятельность живого единства, т.-е. смотрѣть не извнѣ внутрь, а изнутри во-внѣ, то самая логическая дѣятельность есть внѣшній покровъ непрерывной символизаціи.

Про Сократа разсказываютъ, что по временамъ его видѣли среди улицъ Аѳинъ по нѣскольку часовъ неподвижно предававшагося созерцанію. Не удивительно, если раціонализмъ Сократа, такъ возмущавшій Ницше, носилъ въ себѣ болѣе огня, чѣмъ любое поэтическое разглагольствованіе объ огнѣ. Неужели Ницше не разгадалъ въ Сократѣ себя, влагающаго огненные символы въ оправу шаткихъ гипотезъ натурализма? Владиміръ Соловьевъ, этотъ орелъ, котораго мы не разъ видѣли возносящимся къ грядущимъ судьбамъ міра, при случаѣ хорошо умѣлъ прикинуться верблюдомъ и нести на себѣ грѣхъ нашей тяжести.

Когда буря изморщинитъ гладкое зеркало водъ и бѣлая пѣна, бушуя, покроетъ голубую прозрачность озера, мы не можемъ смотрѣть въ глубину. Когда же истаютъ бѣлые пузырьки пѣны и озеро превратится въ зеркало, глубокое дно вновь будетъ доступно для взора. Логическая дѣятельность, протекая въ любомъ направленіи, разбивая и ограничивая исходныя положенія тысячами отдѣльныхъ промежуточныхъ звеньевъ, затемняетъ ясность исходныхъ положеній; созерцательное отношеніе къ мыслимому смѣняется лихорадкой исканія точекъ опоръ для новаго созерцанія все того же. Найденъ искомый принципъ — отдѣльныя струи мысли сливаются въ одно общее русло; разсудочное положеніе, освобожденное отъ смежныхъ съ нимъ положеній, становится вновь прозрачнымъ и влечетъ наше „я" туда, гдѣ кончается всякая логика. Въ этомъ смыслѣ глубина любого нормативнаго принципа убѣгаетъ въ глубокое русло вѣчно цѣннаго.

То же можно сказать и относительно дѣятельности чувствъ. Отдѣльныя чувственныя впечатлѣнія, комбинируясь, образуютъ чувственный рядъ, то расширяющійся, то суживающійся. Мы и тутъ должны отличать двоякаго рода зависимость, опредѣляющую данное чувство: 1) зависимость чувства отъ чувственнаго ряда, въ которомъ оно возникло, 2) зависимость его отъ переживанія, находящагося внѣ научной психологіи, но необходимо постулируемаго. Съ этой точки зрѣнія любое чувствованіе перестаетъ быть чувствованіемъ, разъ обнаружится переживаніе, лежащее подъ нимъ. Степенью выявленія переживаемаго единства, степенью приближе-

нія его къ поверхностямъ сознанія опредѣляется глубина любого чувства. Съ этой точки зрѣнія безцѣльная смѣна чувствъ, повергая насъ къ хаосъ, не можетъ явиться стержнемъ художественнаго творчества: эмоціонализмъ не имѣетъ ничего общаго съ индивидуализмомъ — этимъ истиннымъ критеріемъ художественнаго творчества и, вмѣстѣ съ тѣмъ, алтаремъ универсальнаго, грядущаго дѣйства. Индивидуализмъ связанъ съ приближеніемъ переживаемаго единства къ поверхностямъ мысли, чувства, воли. Соединенія этого единства съ логическими, художественными и религіозными формами жизни даютъ ряды научныхъ, эстетическихъ и теургическихъ символовъ. Эмоціонализмъ (субъективизмъ), повергая насъ въ бездну случайныхъ чувствъ, разрушаетъ и ослабляетъ эти формы. Индивидуализмъ въ искусствѣ есть признакъ возрожденія, субъективизмъ (эмоціонализмъ)—вырожденія, если онъ не является шарлатанствомъ. Воистину жалки некультурные потуги многихъ адептовъ современнаго искусства, къ сожалѣнію, перевившихъ, какъ паразиты, мощные побѣги творчества въ области слова, живописи, музыки.

Когда передъ нами находится извѣстный образъ дѣйствительности, мы можемъ опредѣлить наше отношеніе къ нему двумя путями: съ одной стороны, онъ вызоветъ въ насъ логическій процессъ мысли, направленной чувствомъ; или обратно, извѣстное чувство явится результатомъ нашего разсудочнаго отношенія къ данному образу. Въ первомъ случаѣ предметъ опредѣлится вліяніемъ чувственности на разсудокъ. Мы должны согласиться съ Кантомъ, что это вліяніе создаетъ рядъ заблужденій. Во второмъ случаѣ чувство, руководимое разсудкомъ, будетъ оторвано отъ своего собственнаго русла, оно будетъ извращено. Въ третьемъ случаѣ логическій процессъ и чувственный процессъ разовьются независимо другъ отъ друга. Или же отдѣльныя звенья этого процесса, являясь сами по себѣ призрачными, станутъ для насъ окнами въ переживаемое единство. Въ такомъ случаѣ разсудочныя и чувственныя формы, расширяясь, перестанутъ быть только самими собой. Онѣ станутъ символами единства. И поскольку въ нихъ отразится одно переживаніе, ихъ обусловившее, сами эти формы сольются въ этомъ переживаніи. Разсудокъ и чувство, какъ дѣятельности переживанія, соединясь, неминуемо вызываютъ третью дѣятельность—волю, т.-е. становятся явно дѣятельными. Образъ, возбудившій въ насъ умственные и чувственные процессы, возбудитъ въ насъ и актъ воли. Въ экстазѣ, являющемся какъ бы вратами къ реализаціи переживанія, сдергивается пелена, отдѣляющая умъ и чувство, а воля молитвенно пронизывается переживаемой полнотой. Экстазъ — средство реализовать мистическое переживаніе. Художественное и научное творчество рисуетъ передъ нами символы и идеи, въ которыхъ свѣтится переживаніе. Экстазъ, увѣн-

чивая то и другое творчество, переплавляетъ созерцаемые образы въ дѣйствіе, сотворяя имъ образъ и подобіе въ эмпирической дѣйствительности: здѣсь неизбѣжность религіи, свободно реализующей духовное содержаніе различныхъ индивидуальностей, и изъ глубины ихъ рождающей универсальное дѣйство. Разсудокъ и чувство, такъ сказать, покрытые амальгамой единаго, превращаются въ зеркала, съ противоположныхъ сторонъ направленныя на любой образъ, и образъ повторяется въ зеркальной безконечности безконечное число разъ, символизируя новымъ повтореніемъ новое приближеніе къ цѣльному единству. Отсюда начало символизаціи. Экстазъ—необходимое условіе для конденсаціи переживаній, зацвѣтающихъ снѣжными цвѣтами вершинъ. Стоитъ, хотя поверхностно, ознакомиться съ мистическими книгами, чтобы убѣдиться въ тожественности мистическихъ переживаній независимо отъ религіозныхъ догматовъ. Въ переживаніяхъ, а не въ догматахъ лежитъ основаніе религіи, ея универсальность. Одинаковость душевныхъ глубинъ, независимо отъ характера міропониманій или чувствованій, еще разъ подтверждена современными художниками и мыслителями, неудовлетворенными исключительнымъ господствомъ научно-философскаго догматизма. Въ ихъ смутныхъ, дразнящихъ символахъ мы начинаемъ теперь угадывать зарницы вѣчныхъ откровеній, озарившихъ и востокъ, и Элладу.

[5]) Пиѳагорейская школа не даромъ приводила въ связь музыку съ математикой; уже тогда было извѣстно, что консонансъ (октава, квинта, кварта) обусловленъ простымъ отношеніемъ длиннотъ струнъ. По Лейбницу „музыка есть тайное и безсознательное упражненіе души въ ариѳметикѣ“; Столѣтовъ подчеркиваетъ, что эта мысль была болѣе подробно развита математикомъ Эйлеромъ.

Еще до Гельмгольца Уитстонъ и Дондерсъ работали въ области музыкальной акустики. Гельмгольцъ „далъ опытное доказательство акустической сторонѣ этой теоріи (то есть теоріи Дондерса) искусственнымъ составленіемъ гласныхъ изъ простыхъ звуковъ камертона“, говоритъ Вундтъ. Сочиненіе Гельмгольца „Lehre von den Tonempfindungen“ сыграло большую роль въ уясненіи намъ физической основы музыкальныхъ теорій. Гельмгольцъ анализировалъ формы и періодичность звуковыхъ волнъ. „Одна и та же нота, взятая на рояли, скрипкѣ, флейтѣ, у того или иного пѣвца, имѣетъ особый оттѣнокъ или тембръ“ (Столѣтовъ: „Работы Гельмгольца по акустикѣ“). Тембръ зависитъ отъ формы звуковыхъ волнъ; чѣмъ плавнѣе форма волны, тѣмъ тембръ становится менѣе рѣзкимъ, болѣе плавнымъ; каждый инструментъ даетъ особую форму звуковой волны; въ акустикѣ развивается ученіе о сложеніи простыхъ волнъ въ волны сложныя;

впечатлѣніе музыкальнаго аккорда разлагается графически, какъ сумма простыхъ и сложныхъ волнъ, на элементарныя волны; дается возможность точно выразить въ числѣ и мѣрѣ плѣняющую насъ мелодію; при сложеніи волнъ волна распространяется по волнѣ, какъ по гладкой поверхности. Вотъ что говоритъ Гельмгольцъ*): „Это поучительное зрѣлище я всегда наблюдалъ съ какимъ то особеннымъ наслажденіемъ, ибо здѣсь наглядно представляется тѣлесному оку то, что въ случаѣ звуковыхъ волнъ, пересѣкающихъ воздухъ, открывается лишь умственному оку математика-мыслителя... Часто проводилъ я часы въ такомъ созерцаніи на крутыхъ, лѣсистыхъ берегахъ Балтійскаго моря... Подобнымъ же образомъ вы должны представлять себѣ воздушное море концертной или танцовальной залы: оно не по поверхности только, а по всѣмъ своимъ направленіямъ пересѣчено пестрой толпой перекрещивающихся волнъ. Изъ рта мущинъ идутъ крупныя волны 6—12 футовъ длиною, изъ устъ женщинъ болѣе короткія, $1^1/_2$—3 футъ. Шуршаніе платьевъ вызываетъ мелкіе вихри воздуха; всякій тонъ оркестра посылаетъ свои волны,—и всѣ эти системы волнъ распространяются шарообразно вокругъ своихъ исходныхъ пунктовъ, пробираются одна сквозь другую, отражаются стѣнами залы, и такъ ходятъ впередъ и назадъ, пока, наконецъ, не погаснутъ“...

[6]) Вотъ что говоритъ Шопенгауэръ о музыкѣ: „Она стоитъ совершенно отдѣльно. Мы не знаемъ въ ней подражанія, повторенія какой-либо идеи существъ этого міра: тѣмъ не менѣе она такое великое и великолѣпное искусство, такъ могуче дѣйствуетъ на сокровенную глубь человѣка, такъ тамъ полно и глубоко имъ понимаема, какъ вполнѣ всеобщій языкъ... Когда я духомъ своимъ вполнѣ предался впечатлѣнію музыки, въ многообразныхъ ея формахъ передо мной возникла разгадка касательно ея внутренняго существа... Тѣмъ не менѣе доказывать эту разгадку я считаю существенно невозможнымъ... Музыка ни въ какомъ случаѣ, подобно другимъ искусствамъ, не снимокъ идей, а снимокъ самой воли, коей объективаціей служатъ идеи“. („Міръ, какъ воля и представленіе“, § 52). Въ такомъ освѣщеніи музыка есть съ одной стороны только форма искусства, съ другой стороны она является какъ бы откровеніемъ внутренней сущности самого бытія; въ отношеніи къ музыкѣ цѣлый рядъ мыслителей сходится, выдѣляя ее среди всѣхъ прочихъ формъ; съ одной стороны музыка только форма; съ другой стороны при помощи этой формы символизируемъ мы то, что по существу не символизируемо въ образахъ, въ рѣчи, въ эмблемахъ; эмблемы музыки суть особаго рода эмблемы, наиболѣе точно изображающія внутреннюю сторону переживанія; въ этомъ отношеніи, пользуясь музыкой, какъ эмблемой, Ницше

*) Привожу цитату изъ статьи Столѣтова.

анализируетъ культуру Греціи съ точки зрѣнія проявленія въ ней этой эмблемы („духа музыки“). Такъ же въ сущности смотритъ на музыку Спенсеръ; и для него она—наиболѣе совершенное искусство — не искусство только; для Спенсера музыка — пророчество чувствъ; вотъ что онъ говоритъ: „Имѣя корень свой, какъ мы старались показать, въ тѣхъ тонахъ, интервалахъ и удареніяхъ рѣчи, которые выражаютъ чувство,—возрастая путемъ усложненія и усиленія ихъ и достигнувъ, наконецъ, самостоятельнаго существованія,—музыка... имѣла реактивное вліяніе на рѣчь... Можно... предположить, что сложныя музыкальныя фразы... имѣли вліяніе на образованіе тѣхъ смѣшанныхъ удареній въ разговорѣ, путемъ которыхъ мы передаемъ наши болѣе утонченныя мысли и чувства. Немногіе будутъ такъ тупы, чтобы отвергать дѣйствіе музыки на умъ... Подобно тому, какъ математика, получивъ начало свое изъ физическихъ и астрономическихъ явленій, способствовала неизмѣримому усовершенствованію ихъ, такъ и музыка, имѣя корень свой въ языкѣ, сама постоянно воздѣйствовала на него и развивала его... Относительно вліянія музыки на человѣческое благосостояніе, мы думаемъ, что этотъ языкъ душевныхъ волненій уступаетъ только языку разума, а можетъ быть даже и ему не уступаетъ... Мы можемъ смотрѣть на музыку, какъ на пособіе къ достиженію того высшаго счастія, которое она смутно рисуетъ. Эти смутныя чувства неизвѣданнаго блаженства, пробуждаемыя музыкой,—эти неопредѣленныя впечатлѣнія невѣдомой идеальной жизни, вызываемыя ею, могутъ быть приняты за пророчества, орудіемъ и выполненіемъ которыхъ музыка сама отчасти служитъ... Музыка должна занять высшее мѣсто въ ряду изящныхъ искусствъ, какъ наиболѣе содѣйствующее человѣческому благоденствію“ („Опыты“ I томъ). Спенсеръ считаетъ, что въ нашей природѣ лежитъ свойство глубоко наслаждаться гармоніей и мелодіей. Совершенно ясно, что и Спенсеръ понимаетъ ритмъ музыки, какъ отображеніе „ритма“, понятаго въ болѣе общемъ смыслѣ.

Точно такъ же расширяетъ понятіе о ритмѣ и Липпсъ; для него ритмъ, какъ основа музыкальной мелодіи, есть отраженіе ритма en grand самой природы человѣка: свойства видѣть послѣдовательность не въ элементахъ ощущенія, а въ самихъ ощущеніяхъ. Ритмъ en grand Липпса есть не что иное, какъ „духъ музыки“ Ницше („воля“ Шопенгауэра или „пророчествованіе чувствъ“ Спенсера). Мы узнаемъ въ этомъ „ритмѣ“ прежнюю „музыку сферъ“.

Отрицая взглядъ о выраженіи музыкой чувствъ, Гансликъ хочетъ видѣть въ музыкально-прекрасномъ нѣчто высшее, чѣмъ чувство: „Способность музыки рѣзко проникать въ нервную систему

слушателя заключается въ матеріалѣ, получившемъ отъ природы это необъяснимое физіологическое средство". Онъ видитъ въ самихъ элементахъ музыки нѣкоторое единство (музыкальная идея), неразложимое ни въ чувствахъ, ни въ мысли; и для него музыка, какъ форма, есть съ одной стороны лишь форма искусства, съ другой стороны—лишь эмблема нѣкоторой другой музыки, невообразимой въ словахъ, не переживаемой въ однихъ чувствахъ.

Этой тайны музыки касается Оствальдъ, который, подчеркнувъ значеніе времени, какъ формы внутренняго чувства, и далѣе подчеркнувъ музыку, какъ форму временную, говоритъ: „Благодаря тому, что „временныя" искусства обращаются къ внутреннему нашему чувству, они значительно менѣе зависятъ отъ природы нашихъ органовъ чувствъ" („Натурфилософія"). И онъ въ самихъ зачаткахъ художественности видитъ прежде всего ритмъ; онъ даже говоритъ о пространственномъ ритмѣ, т.-е. сводитъ основную классификацію искусствъ къ классификаціи по ритму. Ритмическое искусство считаетъ первоначальнымъ Гирнъ. Дессуаръ выдѣляетъ музыку изъ другихъ ритмическихъ искусствъ, какъ искусство свободное.

Естественники, устанавливая генезисъ музыки, весьма часто видятъ начало ея, коренящимся въ самой природѣ человѣка; такъ Дарвинъ утверждаетъ, что музыка начала развиваться въ своихъ примитивныхъ формахъ еще до возникновенія рѣчи: начало ея— въ половомъ подборѣ; Вейсманъ, оспаривая Дарвина, указываетъ на естественный подборъ, какъ на причину возникновенія музыки. Бюхеръ указываетъ на связь между работой и ритмомъ („Arbeit und Rhythmus").

Изъ сочиненій, касающихся музыки, ритма и вопросовъ акустики, связанныхъ съ музыкой, укажемъ:

Helmholtz. Lehre von den Tonempfindungen.
Wolff. Sprache und Ohr.
Hauptmann. Die Natur der Harmonik und Metrik.
Pilo. Psichologia musicale.
Schilling. Lehrbuch der allgemeinen Musikwissenschaft.
H. Rieman. Elemente der musikalischen Aesthetik. 1900.
H. Rieman. Musiklexikon.
Fortlage. Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt. 1847.
G. Bertrand. Les nationalitées musicales.
Euler. Nova theoria musicae.
Stumpf. Beiträge zur Aesthetik und Musikwissenschaft.
» Musikpsychologie in England.
Schuré. Le drame musicale.

Westphal. System der antiken Rhythmik. 1865.
» Theorie der neuhochdeutschen Metrik.
Rameau. Nouveau système de musique. 1726.
» Eléments de musique théorique et pratique. 1766.
Oettingen. Harmoniesystem in dualer Entwicklung.
Eugen Dreher. Psychologie der Tonkunst. 1889.
Рубинштейнъ. Музыка и ея представители.
Richard Wagner. Oper und Drama.
Ed. Hanslick. Vom musikalisch Schönen. 1881.
Otto Fiebach. Physiologie der Tonkunst.
Karl Bücher. Arbeit und Rhythmus.
Gustav Engel. Aesthetik der Tonkunst. 1884.
Max. Ettlinger. Zur Grundlegung einer Aestetik des Rhythmus.
Blaserna. Le son et la musique.

[7]) Можно видѣть генезисъ музыки въ самой рѣчи, какъ это видитъ Спенсеръ, или вмѣстѣ съ Дарвиномъ и Вейсманомъ утверждать, что возникновеніе музыки лежитъ до возникновенія членораздѣльной рѣчи,—но совершенно ясно, что музыка, какъ изящное искусство, развивается изъ пѣсни; въ пѣснѣ соединены поэзія и музыка.

Дарвинъ указываетъ на то, что одна изъ антропоморфныхъ обезьянъ способна къ воспріятію и воспроизведенію октавы музыкальныхъ звуковъ; Спенсеръ проводитъ параллель между совершенствомъ способа выраженія оттѣнковъ рѣчи и совершенствомъ музыки; по Шутеру, музыка кафровъ представляетъ собою рядъ рѣзкихъ контрастовъ и внезапныхъ переходовъ голоса въ пѣснѣ; среди музыкальныхъ инструментовъ у кафровъ видную роль играетъ свистокъ.

Чаппель утверждаетъ („The history of musik"), что въ Египтѣ мы встрѣчаемся уже съ примитивными формами всѣхъ греческихъ инструментовъ; Европа эпохи Возрожденія развилась въ музыкальномъ отношеніи подъ вліяніемъ Греціи; разсматривая возникновеніе греческой музыки, мы видимъ, что ей предшествовало пѣніе религіозныхъ гимновъ; изученіе древне-греческихъ памятниковъ (надписи Сейкила, отрывки хора изъ драмъ Эврипида, гимны Аполлону Дельфійскому) устанавливаютъ фактъ зависимости музыкальнаго ритма отъ ритма пѣсни (С. Буличъ „Дельфійскія музыкальныя находки". „Журналъ Мин. Нар. Пр." 1895 г.). Заимствуемъ цитату изъ статьи В. А. Вагнера „Генезисъ и развитіе музыки" („Вопр. Фил. и Псих." 1895 г.): „Должно было пройти много времени прежде, чѣмъ музыкальный ритмъ получилъ, наконецъ, независимость отъ ритма текста; раньше этого музыка, какъ искусство, основанное на музыкальномъ чувствѣ, не

могла получить и своего самостоятельнаго, независимаго развитія; только при этой независимости отъ долгихъ и короткихъ слоговъ мелодія становилась въ условія, при которыхъ оказывалось возможнымъ передавать ею извѣстныя чувства, извѣстныя настроенія". Въ той же содержательной статьѣ, изъ которой черпаемъ мы приводимые примѣры, Вагнеръ устанавливаетъ три момента эмансипаціи музыки: 1) музыкальный звукъ, какъ дополненіе къ слову, 2) музыкальный звукъ составляетъ борющійся со словомъ элементъ, 3) музыкальный звукъ находитъ свое высшее проявленіе въ освобожденіи отъ слова.

[8]) На связь древнегреческой драмы съ мистеріей достаточно указалъ Ницше въ своемъ „Происхожденіи трагедіи изъ духа музыки"; Елевзинскія мистеріи (большія мистеріи) включали въ себя и драматическія представленія; да и сами мистеріи имѣли видъ многодневной драмы, разыгрываемой участниками по актамъ. Мистеріи Елевзиса раздѣлялись на малыя и большія мистеріи; приготовительныя церемоніи малыхъ мистерій происходили на берегу озера Илисса. Малыя мистеріи относились къ культу Персефоны; нѣкоторые выводятъ самое названіе ботини отъ словъ „φεροῦσα το ἄφενος", то есть: „приносящая богатство"; въ малыхъ мистеріяхъ Персефонѣ приписаны аттрибуты Гекаты; начинались малыя мистеріи подъ руководствомъ особаго жреца гидрона; гіерофантъ бралъ клятву съ посвящаемыхъ и раскрывалъ нѣкоторые орфическіе символы; посвященный въ малыя мистеріи черезъ нѣкоторое время посвящался въ третью степень, въ эпопты, на большихъ мистеріяхъ; промежутокъ между большими и малыми мистеріями, по Плутарху—годъ; по Пэто—менѣе, по Мерцію—пять лѣтъ; С. Круа пытается подробно описывать многодневный ритуалъ большихъ мистерій по дошедшимъ смутнымъ свидѣтельствамъ; онъ видитъ два момента, въ которыхъ ускользаетъ отъ насъ смыслъ мистерій; оба эти момента происходили въ ночь эпоптіи (посвященія); первый моментъ былъ моментъ мимическаго представленія, изображавшаго бракъ Персефоны съ Гадесомъ; наступалъ мракъ и тишина; отцы церкви видѣли въ этомъ моментѣ моментъ совершенія кощунства; другой моментъ былъ моментомъ вступленія посвященныхъ ночью въ центральное помѣщеніе храма; одни полагаютъ, что въ этотъ моментъ и совершалось преподаваніе эзотерическаго ученія; будто бы гіерофантъ читалъ посвященнымъ рукописи, хранимыя въ камняхъ храма. Мистеріи оканчивались таинственнымъ возгласомъ. Другіе же отрицаютъ преподаваніе эзотерическаго ученія. Первоначально отодвигали время возникновенія мистерій въ глубокую древность; впослѣдствіи установили, что мистеріи не могли возникнуть ранѣе того, какъ Гомеръ и Гесіодъ оформили хаотическіе миѳы Греціи; характерно, что во время Елевзинскихъ мистерій въ одинъ изъ первыхъ дней (до праздника

Епидаврій) приносилась жертва Демократіи. Крейцеръ, Ленорманъ, Эйснеръ, впослѣдствіи Фукаръ, видятъ въ мистеріяхъ культъ пелазгическаго происхожденія. Уваровъ стоитъ на иной точкѣ зрѣнія; онъ приводитъ мистеріи въ связь съ Индіей; Гаммеръ видитъ въ нихъ черты персидскаго происхожденія; другіе связываютъ мистеріи эти съ мистеріями Египта.

Елевзинскія мистеріи впослѣдствіи имѣли стройную администрацію; по С. Круа, аѳиняне ввѣряли архонту функціи жреца и наблюденіе за устройствомъ мистерій: онъ имѣлъ право исключать нарушителей порядка изъ церемоніи; у него было четыре помощника; жрецы дѣлились на высшихъ и низшихъ. Къ высшимъ принадлежали: гіерофантъ, дадухъ, гіерокериксъ и эпибомъ; елевзинскій гіерофантъ былъ первый жрецъ Аттики; гіерофантъ былъ почтеннаго возраста; онъ долженъ былъ быть сперва жрецомъ многихъ культовъ; гіерофантъ возсѣдалъ на тронѣ; дадухъ (факелоносецъ) былъ вторымъ жрецомъ елевзинскихъ мистерій; у него на головѣ была діадема: гіерофантъ не могъ жениться; наоборотъ, дадухъ жениться могъ; функціей гіерокерикса было выводить непосвященныхъ изъ храма Деметры и сопровождать лампадоносцевъ; эпибомъ присутствовалъ у жертвенника и помогалъ гіерофанту. Были еще священнослужители низшіе: якхагоги (они провожали мистовъ въ процессіи Якха), куротрофъ, спондофоры, пиррофоры (факелоносцы), ликнофоръ (несъ священное вино), гіеролъ (игралъ на флейтѣ). Среди женскаго священства мистерій упомянемъ гіерофантиду; она всюду сопровождала гіерофанта и ходила въ миртовомъ вѣнкѣ съ ключомъ на плечахъ; въ ея распоряженіи находились другія жрицы.

Законъ каралъ смертью за профанацію мистерій. Эпикурейцы, а потомъ христіане и маги не допускались до мистерій; есть указаніе на то, что гіерофантъ отказалъ въ посвященіи Апполонію Тіанскому.

Заимствуемъ эти свѣдѣнія изъ сочиненія S. Croix „Recherches sur les mystères du paganisme". 1784. Paris. Вяч. Ивановъ указываетъ, какъ и многіе другіе, на соединеніе въ мистеріяхъ культовъ Деметры и Персефоны съ орфизмомъ; въ настоящее время у насъ есть въ орфическихъ гимнахъ драгоцѣнный матеріалъ для изученія орфизма; заимствуемъ нижеслѣдующія свѣдѣнія изъ превосходной книги проф. Новосадскаго „Орфическіе гимны". Гимны напечатаны въ 1500 году Филиппомъ Юнтой; изъ позднѣйшихъ изданій укажемъ изданіе Абеля въ 1885 году. Тидеманъ полагаетъ, что время составленія гимновъ разное. Снедорфъ относитъ время составленія уже послѣ Р. Х.; Герлахъ предполагаетъ, что составитель жилъ въ Александріи; Лобекъ относитъ время составленія къ болѣе позднему періоду; Бюксеншютцъ усматриваетъ въ гимнахъ черты христіанства; Пе-

терсенъ указываетъ на I—II вѣкъ по Р. Х., а Дидерихъ полагаетъ, что I—II вѣкъ до Р. Х. есть подлинное время составленія; Новосадскій, критически разобравъ существующія теоріи о времени составленія гимновъ, на основаніи анализа стиля и метрики гимновъ склоняется къ мнѣнію Дидериха, что гимны составлены во I—II вѣкѣ до Р. Х. Новосадскій отмѣчаетъ вліяніе Египта: въ гимнахъ наряду съ аттическими элементами есть и египетскіе. Въ орфическихъ гимнахъ есть явные слѣды пиѳагорейства въ ученіи о міровой гармоніи (VIII, XI, XXXIV, LXXXIV гимны), гераклитизма (VII, X гимны) и болѣе всего стоицизма (X, XI и др. гимны). Съ другой стороны видимъ мы связь и съ религіей грековъ, хотя въ гимнахъ мы уже встрѣчаемся съ теокрасіей, то есть, съ отожествленіемъ божествъ другъ съ другомъ (Геката съ Артемидой, Ночь съ Кипридой, Протогонъ съ Пріапомъ, Панъ съ Зевсомъ), съ представленіемъ божествъ въ видѣ животныхъ (Діонисъ съ бычьей головой, Афродита—волчица, Аѳина—драконъ) и др. Всѣ эти черты рѣдки въ народной религіи.

Существуетъ связь между мистеріями Елевзиса, орфиками, мистеріями куретовъ и корибантовъ; есть аналогія между этими мистеріями и самоѳракійскими мистеріями въ честь боговъ Кабировъ: Аксіокерса, Кадмилла и др.; С. Круа устанавливаетъ въ культѣ въ честь Кабировъ египетское и финикійское происхожденіе съ позднѣйшимъ наслоеніемъ на нихъ греческихъ миѳовъ.

Какъ бы то ни было, связь всѣхъ этихъ культовъ съ мистеріями и болѣе позднимъ драматическимъ искусствомъ явная.

Позднѣе, уже въ средніе вѣка, драматическое искусство опять-таки возникаетъ сперва на чисто религіозной почвѣ какъ мистерія. Изъ книги Жюллевиля узнаемъ, что на протяженіи 1290—1603 гг. было представлено много мистерій во Франціи (напримѣръ: въ Абревиллѣ на протяженіи 52-хъ лѣтъ 10 мистерій, въ Мецѣ на протяженіи 120 лѣтъ 20 мистерій, въ Парижѣ на протяженіи 150 лѣтъ 15 мистерій и т. д.). Среди наиболѣе часто исполняемыхъ мистерій укажемъ: св. Варвара (12 разъ), страсти Христовы (86 разъ) и т. д. Наиболѣе богатъ мистеріями XV вѣкъ во Франціи. Приводимъ персоналъ мистеріи „Адамъ“: здѣсь 18 дѣйствующихъ лицъ, среди которыхъ мы встрѣчаемъ Адама, Еву, Діавола, Авеля, Авраама, Моисея, Соломона, Навуходоносора; здѣсь же таинственное лицо, „Figura“, символизирующая само божество; 1-ая часть мистеріи изображаетъ твореніе и грѣхопаденіе, 2-я часть—убійство Авеля; 3-ья часть—пророчество о Христѣ.

Мистеріи такого рода имѣли образовательный характеръ; но уже здѣсь мы видимъ, какъ напримѣръ у Жана Бодэля, по Жюллевилю, всѣ элементы романтической драмы за 600 лѣтъ до появленія романтиковъ. У Адама де-Галля встрѣчаемъ всѣ элементы комической оперы.

ПРИНЦИПЪ ФОРМЫ ВЪ ЭСТЕТИКѢ.

Статья напечатана въ 1906 году въ журналѣ „Золотое Руно". Условія журнальной техники заставили меня выкинуть многіе примѣры, иллюстрирующіе мою мысль, что не могло не отразиться на наглядности и ясности предлагаемыхъ аналогій между законами творчества и законами естествовѣдѣнія. Основную мысль статьи я продолжаю отстаивать; къ сожалѣнію, у меня нѣтъ времени обстоятельно развить свою мысль.

[1]) Эмпирическая эстетика можетъ существовать въ самой разнообразной формѣ въ зависимости отъ того, что считать экспериментомъ и описаніемъ въ области эстетики; произведенія искусства можно описывать съ точки зрѣнія пріема работы, съ точки зрѣнія психологическаго содержанія образовъ, съ точки зрѣнія воздѣйствія того или иного содержанія или пріема работы на психологію и физіологію зрителя и слушателя и т. д. Въ зависимости отъ этого эстетики такого типа принимаютъ самую разнообразную форму (физіологическая эстетика Фехнера, эстетика „вчувствованія" Липпса, искусствовѣдѣніе эстетики Штумпфа и его школы и т. д.).

[2]) Располагая искусства по элементамъ пространства и времени, мы еще не переходимъ отъ эстетики эмпирической къ эстетикѣ формальной; въ эстетикѣ и Гегеля, и Шопенгауэра искусства разсматриваются съ точки зрѣнія пространства и времени, заключенныхъ въ формы; тѣмъ не менѣе обѣ эстетики эти суть эстетики психологическія; психологизмъ Гегеля принимаетъ форму метафизическихъ разсужденій; психологизмъ Шопенгауэра носитъ откровенно субъективистическій характеръ; элементы пространства и времени разсматриваются здѣсь неотдѣлимо отъ конкретныхъ формъ. Только такое обоснованіе эстетики формально, гдѣ элементы пространства и времени разсматриваются, какъ самыя условія возможности формъ.

[3]) Пространство и время суть условія самой видимости; возможность въ искусствѣ отвлекаться отъ того или другого условія видимости сообщаетъ искусству идеальный характеръ. Только соединеніе пространства съ временемъ даетъ возможность причинно воспринимать дѣйствительность; возможность въ музыкѣ обходиться безъ реально изображаемаго пространства, возможность въ живописи и зодчествѣ обходиться безъ реально изображаемой временной смѣны указываетъ на то, что принципъ причинности непримѣнимъ къ объясненію художественныхъ произведеній; въ этомъ смыслѣ искусство—безпричинно. Въ дѣйствительности мы имѣемъ дѣло только со связью образовъ; въ искусствѣ не то: здѣсь мы

имѣемъ то **связь** безъ образовъ, то **образъ**, внѣ связи его съ другими образами; въ первомъ случаѣ образы замѣняются сочетаніемъ звучащихъ ритмическихъ толчковъ различной высоты тона, соединенныхъ въ одно гармоническое цѣлое; во второмъ случаѣ связная послѣдовательность образовъ во времени замѣняется связью элементовъ, конструирующихъ образъ, данный въ одномъ моментѣ времени; временная послѣдовательность подмѣняется аналогіей: положеніемъ другъ относительно друга линій и красочныхъ тоновъ (если имѣемъ дѣло съ живописью); въ первомъ же случаѣ **положеніе** (т.-е. изображеніе пространства) подмѣняется аналогіей: высотой и силой звучащаго тона; въ обоихъ случаяхъ мы имѣемъ дѣло съ эмблематизмомъ; высота и сила тона естественно являются эмблемами пространства и матеріи въ музыкѣ; геометрическое положеніе линій и формъ является эмблемой временной послѣдовательности, а красочныя тона и качество вещества являются эмблемами образовъ, обусловливающихъ данный образъ. По Канту, схема времени есть прямая линія; схема реальности, какъ количества, наполняющаго время,—непрерывное продолженіе во времени; схема сущности—пребываніе реальнаго во времени; схема причины—реальность времени, ведущая за собою бытіе чего-либо другого; схема взаимодѣйствія—одновременное бытіе во времени свойствъ одной сущности со свойствами другой; схема дѣйствительности есть бытіе въ опредѣленномъ моментѣ; схема необходимости есть бытіе предмета во всѣ времена... „Схемы суть ничто иное“, говоритъ Кантъ, „какъ время опредѣленія à priori“; самый же схематизмъ, по его мнѣнію, есть нѣкоторое искусство, скрытое въ нѣдрахъ человѣческой души.

Искусство съ точки зрѣнія формальной эстетики и есть схематизмъ (или эмблематизмъ); здѣсь самая дѣйствительность берется, какъ схема. И какъ схема опредѣляется отношеніемъ къ времени, такъ и искусство опредѣлимо формально отношеніемъ къ времени. Для наслажденія произведеніемъ искусства не надо ни причинности, ни сущности, ни реальности, ни дѣйствительности въ обычномъ смыслѣ этого слова; достаточно одного отношенія къ времени; освобождающая насъ сила искусства вовсе не въ томъ, что содержаніе образовъ его имѣетъ сущность, реальность, причину, дѣйствительность въ обычно понимаемомъ смыслѣ; освобождающая сила искусства въ томъ, что оно ведетъ къ воспріятію дѣйствительности, причины, сущности, какъ схемъ и только схемъ: порабощающій насъ міръ, цѣпь причинъ и дѣйствій, дѣйствительность, разоблачающая наши мечты, какъ міръ пустыхъ радугъ,—все это рушится въ искусствѣ; мы становимся свободны; дѣйствительность, разоблачившая наши мечты, здѣсь въ свою очередь разоблачена; на этой стадіи отношенія къ искусству—оно намъ является, какъ порожденіе идеализма.

Въ музыкѣ возсоздается міръ,—иной, невообразимый; время здѣсь существуетъ, какъ звуковой рядъ; пространство, какъ звуковое количество (тонъ); реальность, какъ сама матерія звуковъ; сущность, какъ пребываніе звука во времени; причинность, какъ послѣдовательность звуковъ; взаимодѣйствіе (общеніе) сущностей, какъ сосуществованіе звуковъ во времени (гармонія). Мы не можемъ сказать, что возсозданный въ музыкѣ міръ не дѣйствителенъ, потому что сама дѣйствительность есть схема. Въ пространственныхъ формахъ искусства насъ стрѣчаетъ двойной схематизмъ.

Звуковой рядъ отображается во-первыхъ въ прямой линіи; во-вторыхъ, линіей здѣсь выбирается та или иная координата; временныя отношенія символизируются разстояніемъ частей образа другъ отъ друга, выразимымъ въ разстояніи другъ отъ друга частей координатной оси; звуковое количество (или тонъ) отображается отношеніемъ частей образа, выраженнымъ въ разстояніяхъ одной или двухъ частей координатъ (У, Z) къ временной координатѣ (X); реальность звука отображается, какъ реальность матеріи образа (краска, вещество формы); пребываніе звука во времени отображается, какъ пребываніе матеріальныхъ частей образа въ пространствѣ: то—сущность образа; послѣдовательность звуковъ отображается въ послѣдовательности частей образа, отмѣряемой по временной координатѣ: вотъ единственная причинность пространственнаго образа искусства; сосуществованіе звуковъ во времени (гармонія) отображается въ сосуществованіи частей образа въ пространствѣ (пропорція между частями формы, гармонія формъ): вотъ единственное взаимодѣйствіе частей образовъ. Мы видимъ, что все тутъ—форма и только форма. Музыка какъ бы вбираетъ въ себя пространство; живопись, скульптура и зодчество вбираютъ въ себя время; усвоеніе (музыкой) пространства и (пространственными формами) времени ведетъ къ эмблематическому возсозданію пространства (музыкой) и времени (пространственными формами); самыя условія возможности четырехъ основныхъ формъ эстетическаго творчества предполагаютъ эмблематизмъ; причинность, реальность, дѣйствительность даны въ этихъ формахъ эмблетически.

Но, быть можетъ, въ поэзіи дѣло обстоитъ не такъ; быть можетъ, формальная эстетика должна здѣсь выдѣлить причинное содержаніе: анализируя форму содержаній поэтическихъ образовъ, мы должны установить, что эта форма, общая всѣмъ содержаніямъ, характернымъ для поэзіи (отмежевывающая поэзію отъ музыки и живописи), есть временная смѣна описанныхъ (то есть, въ воображаемомъ пространствѣ данныхъ) образовъ: положеніе (пространство) въ послѣдовательности (во времени)—форма содержаній поэтическихъ миѳовъ; время здѣсь дано, какъ звуковой рядъ (время произнесенія или прочтенія миѳическаго образа), въ матеріалѣ словъ, выражающихъ пространственное представленіе; пространство здѣсь

дано, какъ отношеніе высотъ звуковъ, составляющихъ матеріалъ, словъ, выражающихъ пространственное соотношеніе образовъ; реальность въ поэзіи есть самый матеріалъ словъ, обусловливающій матерію описываемаго образа; причинность въ поэзіи есть отношеніе временъ произнесенія словесныхъ матеріаловъ, звуковъ, другъ къ другу, обусловливающее отношеніе словеснаго описанія образовъ, данныхъ въ разныхъ пространственныхъ положеніяхъ другъ относительно друга; сущность поэтическаго миѳа есть смѣна образовъ, данныхъ въ словесномъ матеріалѣ и обусловленныя смѣной временъ произнесенія словеснаго матеріала отношенія ихъ другъ къ другу.

Такое отнесеніе поэзіи къ времени необходимо въ формальной эстетики; но оно не даетъ никакихъ иныхъ критеріевъ сужденія о сущности поэзіи кромѣ словъ, ихъ расположенія, ихъ инструментовки, ритма и т. д.; самые же образы поэтическихъ миѳовъ суть прежде всего распространенные или сжатые фигуры рѣчи, какъ-то: метафора, сравненіе, эпитетъ; механизмъ построенія этихъ фигуръ рѣчи, наконецъ, связь ихъ—вотъ единственное содержаніе, съ которымъ должна имѣть дѣло трансцендентальная наука объ искусствѣ сочетанія словъ, то есть, поэзіи; и такое опредѣленіе сущности поэзіи здѣсь вовсе не является пустымъ опредѣленіемъ. Кромѣ того: генетически установлена зависимость логическихъ отношеній отъ метафорическихъ (символическихъ) элементовъ самого языка; языкъ есть прежде всего звуковой символизмъ; ассонансы, аллитераціи, стремленіе выразить пространственныя отношенія въ звуковой послѣдовательности лежатъ въ основѣ нашей логической способности; ставъ на психологическую точку зрѣнія, мы могли бы съ большей убѣдительностью показать глубочайшій смыслъ, лежащій въ основѣ самого матеріала поэзіи—слова: формальную эстетику интересуетъ прежде всего расположеніе этого матеріала во времени (ритмъ, стиль, архитектоника рѣчи), потомъ гармонія словъ (словесная инструментовка,) и, наконецъ фигуры рѣчи, опредѣляющія характеръ расположенія элементовъ пространственности во времени (метонимія, синекдоха, метофора). *) Что же касается до причинности въ болѣе тѣсномъ смыслѣ слова, то такая причинность отсутствуетъ въ поэтическомъ миѳѣ: такъ называемая фабула въ поэзіи всегда телеологична: она говоритъ скорѣе о цѣли, смыслѣ и цѣнности изображаемаго, нежели о причинахъ: нельзя разсматривать поэтическій миѳъ съ точки зрѣнія закона причинности, потому что субстанціональной причинности, какъ таковой, и не существуетъ вовсе ни въ дѣйствительности, ни въ образахъ искусства; есть логическій принципъ, не имѣющій никакого отношенія къ воплощеннымъ въ матеріалѣ (словъ, звуковъ, красокъ)

*) Смотри болѣе подробно объ этомъ въ статьяхъ „Смыслъ искусства", „Лирика и экспериментъ", „Магія словъ".

образамъ; есть разнаго рода выраженія функціональной зависимости; но этого рода зависимости обусловлены той или иной методологіей, то есть, онѣ относимы къ совершенно иному роду эмблематизма.

Вообще нельзя понять, какъ можно подходить къ образамъ искусства съ опредѣленнымъ требованіемъ, чтобы образы эти были причинно обоснованы художникомъ: такое требованіе не опирается ни на философію, ни на науку; кромѣ того оно указываетъ на полное непониманіе искусства. Остается думать, что и это требованіе выдвигаетъ здравый смыслъ: не слѣдуетъ забывать, что „здравый смыслъ"—сплошное логическое недоразумѣніе: немного чувства, испорченнаго разсудкомъ, немного разсудка, искаженнаго чувствительностью,—вотъ что такое здравый смыслъ.

Въ искусствѣ съ формальной точки зрѣнія цѣнны лишь пространственно-временныя аналогіи; но еще аналогіи эти не приведены къ достаточной отчетливости.

Шопенгауэръ въ статьѣ „Къ метафизикѣ музыки" приводитъ аналогіи такого рода; конечно, аналогіи эти не имѣютъ никакой гносеологической цѣнности; тѣмъ не менѣе онѣ интересны чисто психологичести. „Музыка", говоритъ онъ, „какой-нибудь оперы имѣетъ вполнѣ независимое, отдѣльное, какъ бы отвлеченное существованіе, которому чужды событія и лица, изображенныя въ текстѣ; она имѣетъ свои собственныя, неизмѣнныя правила и можетъ достигнуть своей цѣли помимо текста". Въ мірѣ бытія, по Шопенгауэру творится новый міръ, невообразимый, неосязаемый, но тѣмъ не менѣе подлинный; самые формальные элементы музыки соотвѣтствуютъ формамъ видимой природы: „основной тонъ, терція, квинта, октава соотвѣтствуютъ четыремъ отдѣламъ царства природы: минераламъ, растеніямъ, животнымъ и человѣку. Подтвержденіе этой аналогіи мы имѣемъ въ томъ основномъ правилѣ музыки, что разстояніе между басомъ и тремя остальными высшими голосами (теноръ, альтъ, сопрано) должно быть гораздо больше, чѣмъ разстояніе между каждымъ изъ нихъ; въ этихъ правилахъ мы имѣемъ музыкальную аналогію основному свойству природы, въ силу котораго органическія существа гораздо ближе другъ къ другу, чѣмъ къ безжизненной неорганической массѣ минераловъ; между ними и царствомъ минеральнымъ находится очень рѣзкая граница и даже цѣлая пропасть"... И далѣе: „музыкальность звуковъ зависитъ отъ пропорціональной скорости колеба-

ній, а не отъ относительной силы ихъ; музыкальный слухъ всегда слѣдитъ при гармоніи преимущественно за самымъ высокимъ тономъ, а не за самымъ сильнымъ. Вотъ почему выдается больше всѣхъ сопрано... Сопрано является настоящимъ представителемъ повышенной, воспріимчивой къ малѣйшему впечатлѣнію чувствительности, а также и повышеннаго до крайной степени сознанія, стоящаго на высшей ступени органической лѣстницы... Басъ есть естественный выразитель безчувственной природы".

До сихъ поръ мы говорили о схематизмѣ, лежащемъ въ основѣ формальной эстетики; основной схемой является схема времени, какъ прямая линія. Но на такомъ схематизмѣ не останавливается искусство: звуковая послѣдовательность, лежащая въ основѣ музыки, есть уже сама по себѣ схема времени; звуковая послѣдовательность есть схема хотя бы уже потому, что звукъ самъ по себѣ невозможенъ безъ существованія пространства; звукъ есть уже первое перенесеніе времени въ пространство: звукъ предполагаетъ звучащую среду; затѣмъ, звукъ голоса или музыкальнаго инструмента предполагаетъ извѣстный тонъ и тембръ; т.-е., звуковое количество; схема пространства и есть количество; слѣдовательно: условіями звуковой послѣдовательности въ музыкѣ является соединеніе двухъ схемъ, выразимыхъ какъ послѣдовательность звучащей въ пространствѣ среды, въ опредѣленныхъ или неопредѣленныхъ количествахъ колебаній (т.-е. въ схемахъ пространства). Самый матеріалъ звуковъ есть соединеніе схемъ; соединеніе схемъ, вотъ одно изъ опредѣленій символизма; самая временная послѣдовательность, выраженная въ звукѣ, одновременно и матеріальна (звучащая среда), и идеальна (схема пространства и времени); самый музыкальный звукъ есть уже символъ, то есть, неразложимое единство схемы (формы) и матеріи (содержанія). Еще болѣе символизма въ поэзіи: звукъ голоса не довольствуется опредѣленнымъ тономъ, присоединеніемъ къ гласнымъ согласныхъ; далѣе: сложное звуковое единство, называемое словомъ, въ процессѣ возникновенія явилось, либо какъ звукоподражаніе (т.-е. возсозданіе въ языкѣ звуковъ, слышимыхъ извнѣ), либо какъ образная аналогія, гдѣ элементы пространственности (формы и краски) передавались въ элементахъ временности (въ послѣдовательности звуковъ); самый звукъ слова есть сложное и вмѣстѣ съ тѣмъ недѣлимое единство схемъ; слово есть символъ: а разъ оно есть символъ, формальные элементы словъ неотдѣлимы отъ содержаній, т.-е. отъ всяческаго психизма. И потому-то формальные элементы поэзіи, какъ-то фигуры рѣчи, звуковое сочетаніе словъ, носятъ сами въ себѣ неразгаданную глубину переживаній.

[4]) Превращеніе формъ искусства устанавливаетъ отчасти исторія; исторически мы видимъ превращеніе формъ въ генезисѣ этихъ формъ; къ сожалѣнію, отъ насъ ускользаютъ первобытныя формы творчества; исторія искусствъ только не даетъ намъ права заключать о нераздѣльной самостоятельности нынѣ существующихъ формъ искусства; мы видимъ только формы, смѣняющія другъ друга; видимъ и закономѣрность въ смѣнѣ пространственныхъ элементовъ временными; въ искусствѣ maximum пространства не дается въ maximum'ѣ времени; законъ превращенія формальныхъ искусствъ есть только общая идея, помогающая намъ оріентироваться въ многообразіи предстоящихъ предъ нами формъ. Если бы закона смѣны элементовъ пространства элементами временности не существовало въ искусствахъ, формы искусства были бы не тѣмъ, что онѣ есть. Законъ превращенія формъ совершенно аналогиченъ закону превращенія энергій; мы лишь указываемъ на возможность уяснять себѣ этотъ законъ въ эмблемахъ механики; тутъ мы имѣемъ дѣло съ аналогіей и только съ аналогіей. Матеріалъ искусствъ данъ намъ въ формѣ (въ обычномъ смыслѣ); она воспринимается нами, какъ энергія формы и энергія объема; самую же матерію мы опредѣляли, какъ энергію сопротивленія; сводя матерію формы (въ обычномъ смыслѣ) къ энергіи, мы далѣе усматриваемъ возможность продолжить нашу аналогію: энергіи переходятъ другъ въ друга; превращеніе энергій особенно замѣчательно въ термодинамикѣ; здѣсь мы видимъ, что механическій результатъ дѣйствія другъ на друга тѣлъ не соотвѣтствуетъ количеству затраченной работы; часть механической работы теряется; вмѣстѣ съ тѣмъ тамъ, гдѣ имѣетъ мѣсто механическая работа, развивается извѣстное количество тепла (ударяя кремень о кремень, высѣкаемъ искру); часть механической энергіи переходитъ въ тепловую; количество развиваемаго тепла равно разности между затраченной работой и результатомъ механическаго дѣйствія; работа въ этомъ случаѣ не теряется, но переходитъ въ иную форму.

[5]) Законъ сохраненія матеріи вытекаетъ изъ закона сохраненія энергіи; съ точки зрѣнія энергетическаго міросозерцанія понятіе о матеріи неотдѣлимо отъ понятія объ энергіи. Робертъ Майеръ, выпуская свою знаменитую брошюру въ 1842 году, держался дуалистическаго взгляда на отношеніе между энергіей и матеріей; впослѣдствіи этотъ дуализмъ палъ подъ вліяніемъ послѣдующихъ работъ въ механикѣ, термодинамикѣ, термохиміи; Максуэллъ и Гельмъ указывали на то, что самое понятіе о матеріи выводимо изъ энергіи; Джиббсъ въ „Termodynamische Studien" (переводъ съ англійскаго) построилъ химію, исключительно исходя изъ понятія объ энергіи. Въ настоящее время энергетическій принципъ есть основной принципъ физической химіи.

Эквивалентность теплоты и механической работы есть принципъ механической теоріи тепла; изслѣдуя зависимость между тепловыми явленіями и химическими мы должны, по Науманну, расширить толкованіе этого закона: работа имѣетъ мѣсто при прохожденіи тяжести по извѣстному пути; единицы измѣренія—килограммометры; по Науманну, предполагается, наше знаніе о томъ, что такое скорость, масса, ускореніе, сила. „Подъ скоростью подразумѣваютъ пространство, пройденное тѣломъ въ единицу времени и выраженное въ линейныхъ единицахъ, напр. въ метрахъ. Масса выражаетъ сумму матеріальныхъ частицъ тѣла. Частицы, а слѣдовательно и сумма ихъ, т. е. масса, одарены способностью притягиваться и отталкиваться. Причины этого взаимнаго дѣйствія тѣлъ называютъ силами... Взаимное притяженіе тѣлъ прямо пропорціонально квадратамъ разстояній ихъ центровъ тяжести... Скорость, сообщаемая какой-нибудь силой тѣлу въ единицу времени называется ускореніемъ". (Науманнъ. „Основанія термохиміи").

Скорость такимъ образомъ есть произведеніе ускоренія на время; обозначая ускореніе черезъ „c", время—„t", скорость—„v", имѣемъ:

$$v = ct$$

Ускореніе, пріобрѣтаемое тѣломъ вслѣдствіе тяжести, обозначается черезъ „g"; вѣсъ тѣла черезъ „p"; $\frac{p}{g}$ есть величина постоянная для одного и того же тѣла; въ механикѣ имъ обозначаютъ массу:

$$m = \frac{p}{g}.$$

Но „c" = „g"; имѣемъ:

$$c = \frac{p}{m}.$$

Пространство, пройденное тѣломъ при равномѣрно ускоренномъ движеніи равно

$$s = \frac{vt}{2}.$$

Подставляя вмѣсто „t" равную ему величину $\left(\frac{v}{c}\right)$, имѣемъ:

$$s = \frac{v^2}{2c}.$$

Подставляя вмѣсто „c" величину, ему соотвѣтственную, имѣемъ:

$$s = \frac{mv^2}{2p}.$$

Или:

$$ps = \frac{mv^2}{2}.$$

„ps"—произведеніе вѣса на пройденное пространство; „ps"— есть работа, необходимая для сообщенія массѣ „m" скорости „v", $\frac{mv^2}{2}$ есть живая сила массы, находящейся въ движеніи и превратимой въ работу.

Результатъ дѣйствія не соотвѣтствуетъ затраченной работѣ; разность между этимъ результатомъ и работой равна количеству выдѣленнаго тепла.

[6]) Не слѣдуетъ забывать, что съ точки зрѣнія „Эмблематики смысла" самая формулировка этого закона въ терминахъ динамическихъ имѣетъ мѣсто лишь тамъ, гдѣ мы пытаемся установить единый принципъ, управляющій искусствомъ при помощи методовъ точныхъ наукъ; въ этомъ смыслѣ законъ сохраненія творчества—эмблема и только эмблема. Законъ сохраненія творчества—эмблема закона сохраненія энергіи. Законъ сохраненія энергіи выражается въ модели $P + K =$ постоянной величинѣ, гдѣ „P" зависитъ только отъ положенія матеріальныхъ точекъ, а „K" зависитъ отъ скоростей; но $\varphi (P + K)$ уже не будетъ суммой двухъ членовъ. Кинетическая энергія „K" есть живая сила; выше мы дали формулу живой силы; она оказалась равной $\frac{mv^2}{2}$. Формула „$P + K$" есть формула суммы механическихъ энергій; мы видѣли, что энергія механическая превратима въ иные виды энергій (теплоту, электричество и пр.). Принимая въ соображеніе иные виды энергіи, Пуанкарэ приводитъ формулу закона сохраненія энергіи въ слѣдующемъ видѣ:

$$P + K + Q = \text{Const}.$$

Здѣсь „Q"—внутренне-молекулярная энергія въ тепловой, химической или электрической формѣ

„Между функціями, сохраняющими неизмѣнную величину", говоритъ Пуанкарэ, „нѣтъ такихъ, которыя въ точности подходили бы подъ нашу спеціальную форму"... „Поэтому намъ остается выразить принципъ сохраненія энергіи только такимъ образомъ: есть нѣчто, сохраняющее неизмѣнную величину". („Энергія и термодинамика"). Эмблематизмъ присущъ самой формулировкѣ энергетическаго принципа.

[7]) Мы видѣли, что скорость движенія опредѣляется произведеніемъ времени на ускореніе: $v=ct$; количество движенія опредѣляемо количествомъ живой силы; кинетическая энергія творче-

ства зависитъ отъ формальныхъ условій преодолѣнія сопротивленія матеріала; во временныхъ искусствахъ мы затрачиваемъ меньшее количество работы надъ преодолѣніемъ внѣшняго сопротивленія матеріала, нежели въ пространственныхъ формахъ; кромѣ того, самая комбинація символическихъ образовъ становится все болѣе и болѣе свободной во временныхъ формахъ; пока въ чисто музыкальныхъ образахъ не диссоціируются сами представляемые образы. Диссоціація образовъ въ искусствѣ подчеркиваетъ въ самомъ искусствѣ все болѣе и болѣе динамическій моментъ: условно говоря, количество движенія увеличивается тамъ, гдѣ образъ (статическій элементъ) смѣняется дѣйствіемъ (динамическій моментъ); можно говорить о количествѣ элементовъ динамическихъ въ самыхъ формахъ творческаго выраженія и въ самой матеріи творчества; единство формы и содержанія въ искусствѣ даетъ возможность говорить о превращеніи однихъ комплексовъ формы въ другіе; или обратно: однихъ комплексовъ содержаній въ другіе; съ точки зрѣнія единства формы матерія образовъ какъ-то связана съ процессомъ выраженія этой матеріи въ формѣ; или обратно: съ точки зрѣнія единства содержанія матеріалъ образа находится въ извѣстной зависимости отъ содержанія образа; но содержаніе и форма— существуютъ въ процессѣ отвлеченія; если между двумя намѣченными соотношеніями можно поставить знакъ эквивалентности, то оба процесса оказались бы процессами обратимыми: матерія образовъ оказалась бы превратима въ форму, и обратно: если законъ сохраненія энергіи имѣетъ свое выраженіе въ творчествѣ, то и превращеніе энергіи творчества превратимо: энергія механической работы превратима въ энергію представливанія, и обратно; и дѣйствительно, чаще всего, мы имѣемъ дѣло съ явленіемъ аналогичнымъ превращенію энергіи: техническая работа воплощенія образа ограничиваетъ полетъ фантазіи; и обратно: наиболѣе смѣлые образы чаще всего встрѣчаютъ насъ въ произведеніяхъ, технически менѣе совершенныхъ; мы вовсе не хотимъ отдать предпочтеніе той или иной формѣ творческаго обнаруженія; процессы представливанія и процессы воплощенія представленій образуютъ замкнутую систему силъ, гдѣ $K+P+Q=$ константѣ; кинетическая энергія проявляется въ процессѣ представливаній; тогда потенціальная энергія сохраняется въ формѣ; или обратно. Кромѣ того: прежде для объясненія творческихъ процессовъ отправлялись отъ дуализма: форма и содержаніе являлись какъ двѣ самостоятельныхъ субстанціи; теперь же мы болѣе и болѣе убѣждаемся въ томъ, что, говоря языкомъ схоластики, форма и содержаніе суть превратимыя субстанціи, то есть, они—энергіи.

Согласно механической теоріи тепла, теплота есть особое движеніе матеріальныхъ частицъ; при переходѣ работы въ теплоту, движеніе тепла превращается въ движеніе молекулярныхъ частицъ

его образующихъ: живая сила, то есть, запасъ работы въ замкнутой системѣ силъ не уничтожается; въ твердыхъ тѣлахъ живая сила не преодолѣваетъ притяженія смежныхъ частицъ; въ жидкихъ—преодолѣваетъ; въ газахъ—преодолѣваетъ притяженіе частицъ всей системы: отсюда движеніе газовыхъ частицъ есть прямолинейное движеніе.

Останавливаясь на формальныхъ чертахъ, свойственныхъ искусству, мы приходимъ къ пространству и времени; ихъ соотношеніе и отчасти превращеніе другъ въ друга въ искусствѣ становится понятнымъ въ схематизмѣ (см. примѣчаніе 3); Оствальдъ даетъ энергетическое объясненіе пространству и времени; кромѣ того: для Оствальда время и пространство суть формы многообразій нашихъ переживаній; во времени непрерывно теченіе внутреннихъ переживаній; время—простое многообразіе; отъ одного момента къ другому можно перейти однимъ путемъ (прямолинейное движеніе газовой частицы, какъ эмблема теченія времени); единичность направленія—одно изъ свойствъ времени; и наоборотъ: единство направленія не существуетъ въ пространствѣ.

[8]) Абсолютный вѣсъ атомовъ неизвѣстенъ; взаимное отношеніе атомныхъ вѣсовъ является критеріемъ сужденій о вѣсѣ; атомный вѣсъ сѣры=32, потому что атомный вѣсъ водорода (легчайшаго вещества), условно принимаемый за единицу измѣренія, въ 32 раза легче атома сѣры; эквивалентностью называется свойство атомовъ соединяться другъ съ другомъ въ постоянныхъ и кратныхъ пропорціяхъ по отношенію къ водороду; такъ напримѣръ, азотъ трехъэквивалентный элементъ, потому что его атомъ обладаетъ свойствомъ соединяться съ тремя атомами водорода; атомъ же хлора соединяется всего съ однимъ атомомъ водорода; одинъ атомъ извѣстной группы соединяется съ однимъ атомомъ той же группы; трехъэквивалентные атомы соединяются съ тремя элементами одноэквивалентной группы.

Термодинамика устанавливаетъ возможность сравниванія теплоты и работы, какъ величинъ эквивалентныхъ. Опредѣленіе механическаго эквивалента теплоты возможно; Робертъ Майеръ и Джоуль работали въ этомъ направленіи; механическій эквивалентъ теплоты „A“, т.-е., количество работы, производимой единицей тепла, равняется:

$$A=423{,}85 \text{ килограмметр.}$$

Кромѣ Майера и Джоуля въ этомъ направленіи работали Клаузіусъ, Фавръ, Боша, Веберъ и Гирнъ.

[9]) Давленіе газа увеличивается съ уменьшеніемъ его объема или съ возвышеніемъ температуры; давленіе обратно пропорціо-

нально объему и прямо пропорціонально температурѣ; при „p“—давленіи, „v“—объемѣ имѣемъ:

$$\frac{p_0}{p_1}=\frac{v_1}{v_0}$$

Или: $p_0 v_0 = p_1 v_1$.

Таково самое элементарное выраженіе закона Бойля и Маріотта.

Болѣе правильное выраженіе имѣемъ въ формулѣ Шарля Бойля:

$$p_1 \ v_1 = p_0 \ v_0 \ (1+\alpha t),$$

гдѣ „α“ есть коэффиціантъ расширенія газовъ.

СМЫСЛЪ ИСКУССТВА.

Статья печатается впервые; въ нѣсколько видоизмѣненномъ видѣ она была прочитана въ видѣ публичной лекціи въ Москвѣ, Петербургѣ и Кіевѣ.

Считаю нужнымъ сдѣлать нѣсколько предварительныхъ замѣчаній къ первымъ страницамъ статьи.

Когда я говорю объ эстетикахъ, независимыхъ отъ метафизики, я разумѣю цѣлую серію сочиненій, протестующихъ противъ формальныхъ эстетикъ; подъ метафизической эстетикой я разумѣю между прочимъ и нормативную эстетику Канта, потому что выводы изъ этой эстетики явно метафизичны; изъ теоретиковъ этой группы до Канта упомяну Баумгартена; нѣкоторыя цѣнныя черты эстетики Канта подмѣняются явно спекулятивными эстетиками Шеллинга, Гегеля, Шепенгауэра; въ этихъ послѣднихъ насъ встрѣчаютъ то скучныя, не вытекающія изъ пониманія красоты разглагольствованія Гегеля, то вдохновенно-пламенныя изліянія Шопенгауэра; между представителями и защитниками нормативной эстетики въ настоящее время мы встрѣчаемся съ Куртомъ Лассвицемъ. Совершенно по новому пытается возродиться нормативная эстетика во Фрейбургской школѣ философіи у Іонаса Кона („Allgemeine Aesthetik“. 1901); Конъ полагаетъ, что эстетика есть критическая наука о цѣнностяхъ и что психологическая эстетика лишена собственно эстетической точки зрѣнія. Въ противоположность этой школѣ является эмпирическая школа эстетики Фехнера; среди современныхъ эстетиковъ „психологистовъ“ выдающіеся труды принадлежатъ Липпсу. Къ наиболѣе интереснымъ трудамъ по эстетикѣ Мейманъ относитъ трудъ Макса Дессуара: „Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft“. Stuttgart. 1906.

[1]) Для установленія общихъ законовъ этой логики слѣдуетъ точно очертить предметъ эстетическаго сужденія; этотъ предметъ

эстетическаго сужденія съ одной стороны не могутъ образовать эстетическія переживанія, взятыя безотносительно къ матеріалу; въ противномъ случаѣ эстетика превратилась бы тотчасъ въ главу психологіи; съ другой стороны предметомъ эстетическаго сужденія не можетъ быть и эстетическій матеріалъ, данный въ формѣ. По Кону, для сужденія объ эстетической цѣнности необходимъ оцѣниваемый предметъ, норма эстетической цѣнности и спеціальная форма эстетической оцѣнки; поскольку норма эстетической цѣнности имѣетъ отношеніе къ нормѣ цѣнности познавательной, постольку выведеніе эстетическихъ категорій—формально; поскольку же эта категорія является предпосылкой эстетическаго эксперимента, постольку вступаетъ въ свои права психологическій моментъ; изъ невозможности соединить психологическій и гносеологическій методы эстетическаго анализа такъ, чтобы психологическія данныя искусства были дедуцированы изъ эстетическихъ категорій или обратно,—вытекаетъ необходимость классификаціи не предметовъ эстетическаго изслѣдованія, а самихъ методовъ этого изслѣдованія; формальная эстетика возможна лишь, какъ систематика эстетическихъ наукъ—1) по методамъ изслѣдованія, 2) по предметамъ эстетическаго изслѣдованія. Эстетика въ такомъ отношеніи становится систематикой особаго рода наукъ; нельзя говорить объ эстетикѣ, какъ наукѣ; но можно говорить объ эстетикѣ, какъ системѣ возможныхъ наукъ. Теорія знанія въ наши дни явилась дисциплиной, провѣряющей пути опытнаго изслѣдованія; для ея существованія необходимы сами эти пути. Въ настоящее время собственно эстетическій экспериментъ еще настолько неразработанъ, что рано думать о стройной системѣ гносеологическихъ сужденій въ этой области. Науки, объединяемыя эстетикой, переживаютъ въ наши дни эпоху, аналогичную эпохѣ средневѣковой схоластики; въ эстетикѣ еще не появлялся свой Коперникъ.

[2]) Слѣдуетъ обратить вниманіе на то, что въ настоящее время мнимая геометрія развивается, какъ вполнѣ точная, закономѣрная наука. Нѣкоторые изъ геометровъ полагаютъ, что фактъ существованія мнимыхъ геометрій отнюдь не противорѣчитъ признанію геометріи, какъ науки опытной; такъ полагаетъ, напримѣръ, Гуэль и Пуанкарэ; того же мнѣнія придерживается и Гельмгольцъ. Льюисъ склоняется къ тому же взгляду; вотъ что онъ говоритъ: „Когда появляются серьезные трактаты, утверждающіе, что сумма угловъ въ прямоугольномъ треугольникѣ не необходимо равна двумъ прямымъ, такое полное уклоненіе отъ первоначальныхъ основъ со стороны людей, столь знаменитыхъ, не можетъ быть оставлено безъ вниманія, какъ праздная игра въ парадоксы извращеннаго остроумія. Оно требуетъ, наоборотъ, самаго серьезнаго вни-

манія, такъ какъ возможно, что этимъ путемъ выясняются въ значительной степени начала достовѣрности въ математикѣ и другихъ областяхъ знанія". (Льюисъ, „Вопросы жизни и духа". II ч. русскій переводъ).

Гельмгольцъ указываетъ на то, что истины мнимой, сферической геометріи вовсе не находятся въ непримиримомъ противорѣчіи съ истинами Эвклидовой геометріи. Этотъ вопросъ былъ остроумно поставленъ и Ридомъ („Inguiry" Gom. VI гл). Джевонсъ въ своемъ отвѣтномъ трактатѣ на мнѣніе Гельмгольца развиваетъ взглядъ, что въ сферическомъ пространствѣ мы вообразили бы себѣ фигуры плоской геометріи („Nature", vol. IV, p. 481): „Элементы Эвклида были бы столь же истинны, какъ въ одномъ, такъ и въ другомъ мірѣ; только измѣнилась бы степень ихъ приложимости" — говоритъ онъ. Это положеніе развилъ Тённеръ. „Но Эвклидова геометрія,— говоритъ Гауссъ въ письмѣ къ Шумахеру,—не заключаетъ въ себѣ ничего противорѣчиваго, хотя на первый взглядъ многіе изъ ея выводовъ кажутся парадоксами". Слѣдуетъ по Гельмгольцу различать два вида истинъ: одинъ видъ истины есть соотвѣтствіе съ дѣйствительностью; другой видъ истины есть представленіе о ней, какъ о логическомъ процессѣ, не заключающемъ противорѣчій; основаніе истины можетъ быть въ такомъ случаѣ гипотетично; къ перваго рода истинамъ Гельмгольцъ относитъ истины Эвклидовой геометріи; ко второму роду истинъ относимы истины сферической геометріи. Истину опредѣляетъ Льюисъ, какъ уравненіе своихъ членовъ; если въ основѣ послѣднихъ лежатъ объективныя реальности, уравненіе выражаетъ реальную истину; если члены уравненія—символы, истина носитъ символическій характеръ. Не-Эвклидова геометрія есть символическая геометрія. Прибавимъ отъ себя, что реальная истина остается таковой до критики основоположеній всякой реальности; критика основоположеній реальности самымъ реальнымъ истинамъ придаетъ символическій характеръ; всѣ виды истинъ—суть символы; то, что придаетъ нѣкотораго рода истинамъ реальный характеръ, есть методъ, которымъ мы установили одну изъ символическихъ реальностей, какъ реальность не символическую; пока мы разсматриваемъ точные результаты методологическихъ путей, мы не можемъ видѣть условности метода; результаты эти становятся догматически утвержденными истинами, какъ скоро мы мѣняемъ методъ и при помощи новаго метода приходимъ къ новымъ реальнымъ истинамъ, прежнія истины предстаютъ во всей ихъ условности. Всякая реальная истина есть догматъ; въ основѣ же всякаго догмата лежитъ символъ; и потому-то истины всякой геометріи неизбѣжно носятъ символическій характеръ.

[3]) Вотъ ходъ мыслей Канта, устанавливающій апріорность пространства, приведенный нами изъ образцоваго изложенія Штанге „Критики чистаго разума“:

„§ 3. Подъ метафизическимъ объясненіемъ Кантъ понимаетъ раскрытіе понятій, поскольку оно направлено на апріорный характеръ понятія, (г. 51 || 52), т. е. полное изложеніе тѣхъ признаковъ, которыми понятіе опредѣляется по существу, какъ данное a priori. Метафизическое объясненіе является, поэтому, реальнымъ опредѣленіемъ понятія, даннаго a priori.

„§ 4. Въ представленіяхъ пространства и времени мы имѣемъ апріорные элементы чувственности, такъ какъ представленія пространства и времени, во-первыхъ, независимы отъ опыта и обладаютъ характеромъ необходимаго, во-вторыхъ, являются не отвлеченіями, а созерцаніями.

„§ 5. Апріорный характеръ пространства и времени обнаруживается изъ того отношенія, въ которомъ представленія пространства и времени стоятъ къ явленію. 1) Представленія пространства и времени суть два представленія, которыя не могутъ быть отвлечены отъ явленій, но должны быть на лицо до всякаго воспріятія явленія (г. 51_1 и 58_1 || 52_1 и 58_1). 2) Можно имѣть представленія пространства и времени, не имѣя представленія объ опредѣленныхъ явленіяхъ (предметахъ), тогда какъ, наоборотъ, представленіе объ опредѣленныхъ явленіяхъ невозможно безъ представленія пространства и времени.

„§ 6. Чувственный характеръ пространства и времени доказывается сначала отрицательно, а затѣмъ—положительно. 1) Отрицательно: представленія пространства и времени не суть понятія. Въ самомъ дѣлѣ: представленіе единичнаго пространства и единичнаго времени не отличается отъ представленій пространства и времени вообще, между тѣмъ какъ общее понятіе есть нѣчто совершенно иное чѣмъ единичное представленіе представленія, которыя оно обнимаетъ или изъ которыхъ оно составляется (г. 52_4 и 59_4; || 53_3 и 58_4—59_4). 2) Положительно: представленія пространства и времени суть созерцанія. Въ самомъ дѣлѣ: существенной чертой ихъ является то, что они представляются безконечными. Представленіе же безконечнаго никогда не можетъ считаться признакомъ понятія, но составляетъ особенность созерцанія (г. 52_5 и 59_5 || 53 прим. и 59_5)“.

И далѣе:

„§ 7. Подъ „трансцендентальнымъ объясненіемъ (г. 53 || 54) Кантъ понимаетъ то, что въ другомъ мѣстѣ (г. 103 f. || 100 сл.) онъ называетъ „дедукціей понятій“, т.-е. доказательство, что извѣстныя синтетическія знанія a priori, которыя мы имѣемъ, возможны только при предположеніи наличности опредѣленнаго понятія. „Трансцендентальное объясненіе“ не тожественно такимъ образомъ съ „физіологическимъ выведеніемъ“, подъ которымъ Кантъ

понимаетъ „объясненіе фактической наличности“ нѣкотораго чистаго познанія (г. 105 || 102), т.-е. выясненіе его психологическаго происхожденія.

„§ 8. Трансцендентальное объясненіе представленій пространства и времени имѣетъ поэтому своей задачей показать, что только при предположеніи, что представленія пространства и времени суть апріорные элементы чувственности, могутъ имѣть значеніе апріорныхъ синтетическихъ познаній положенія математики, въ которыхъ мы имѣемъ дѣло съ выраженіемъ пространственныхъ и временныхъ отношеній.

„§ 9. Въ самомъ дѣлѣ: если бы представленія пространтства и времени были эмпирическими представленіями, то и положенія математики имѣли бы только эмпирическое значеніе, и слѣдовательно не могли бы быть аподиктически достовѣрными (г. 52_3 и 58_3 ср. 53 f. || 52 пр. и 58_3 ср. 54).

„§ 10. А если бы представленія пространства и времени были понятіями, то тѣ же положенія математики не могли бы быть синтетическими положеніями (г. 53 и 59 f || 54 и 59 сл.).

„§ 11. Аподиктическій и синтетическій характеръ, которымъ въ дѣйствительности обладаютъ математическія положенія, понятенъ такимъ образомъ только въ томъ случаѣ, если представленія пространства и времени суть формы созерцанія“.

Отсюда Кантъ дѣлаетъ свои выводы:

„§ 12. Пространство и время не вещи или свойства вещей (г. 54a и 60a || 55a и 60a), а формы внѣшняго и внутренняго чувства (г. 54b и 60b || 54b и 60b.)

„§ 13. Такъ какъ пространство и время суть формы чувственности, то отсюда слѣдуетъ (г. 55—57, 61f || 55—57, 61 сл.): 1). Что представленія пространства и времени имѣютъ объективное значеніе въ отношеніи ко всѣмъ предметамъ нашихъ чувствъ, т.-е. что не можетъ быть ни одного чувственнаго созерцанія безъ представленія пространства и времени. 2. Что представленія пространства и времени, хотя и не относятся къ вещамъ въ себѣ, не имѣютъ однако же и значенія случайныхъ видоизмѣненій (модификацій) чувственности, но являются необходимыми условіями чувственнаго созерцанія (трансцендентальная идеальность)...

„§ 14. Изъ полученныхъ результатовъ слѣдуетъ, что чувственность, какъ способность созерцанія, всегда можетъ имѣть дѣло только съ явленіями“ (Карлъ Штанге).

[1]) Теменъ и сложенъ вопросъ о происхожденіи божествъ; здѣсь нѣтъ ни подлинныхъ основаній, ни подлинныхъ методовъ изслѣдованія; „первое возникновеніе религіи въ человѣческомъ родѣ“, говоритъ Геффдингъ, „всегда останется неразрѣшенной проблемой для исторіи религіи. Даже дикари, стоящіе на самой низкой ступени

развитія, о какой мы только знаемъ, въ дѣйствительности имѣютъ за собой длинный исторический путь“ („Философія религіи“). Думать, что какая бы то ни было изъ существующихъ религіозныхъ формъ есть первобытная форма, значитъ по Геффдингу, просто разрубать Гордіевъ узелъ. Относительно религіозныхъ формъ мы имѣемъ всѣ основанія полагать, что фетишизмъ приближается къ простѣйшимъ формамъ; но и эта форма уже предполагаетъ анимизмъ. (Теорію анимизма развивали Тэйлоръ въ „Антропологіи“, Спенсеръ и Леббокъ).

Въ своемъ изслѣдованіи „Elements of the science of Religion“ Тиль разсматриваетъ спиритизмъ и фетишизмъ, какъ двѣ самостоятельныя формы проявленія анимизма; въ спиритизмѣ духи и демоны лишь временно открываются смертнымъ, входя въ тотъ или иной предметъ; переживая стадію фетишизма, человѣкъ связываетъ духа съ опредѣленнымъ предметомъ. Фетишизмъ въ свою очередь имѣетъ нѣсколько стадій; Узенеръ въ сочиненіи „Götternamen Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung“ (1896) различаетъ фетишизмъ въ строгомъ смыслѣ слова отъ фетишизма временнаго (богъ на моментъ); потомъ уже появляются „постоянные боги“ (Лангъ „Mith, Ritual and Religion“); по Узенеру процессъ наименованія бога относится къ болѣе поздней стадіи религіознаго развитія; имена прилагательныя замѣняются именами собственными въ отношеніи къ божеству.

Относительно происхожденія греческой религіи почти невозможно установить правдоподобной гипотезы; историческая Греція уже представляетъ собой вполнѣ сложившуюся культуру; даже періодъ Гомера и Гесіода относятъ къ началу греческаго возрожденія, т.-е. къ эпохѣ, слѣдующей за средневѣковьемъ.

„Теогонія“ Гесіода даетъ намъ цѣлую эпопею божествъ и героевъ; по Геродоту, Гомеръ и Гесіодъ будто бы выдумали „теогонію“. Но уже у Ѳалеса Милетскаго насъ встрѣчаетъ анимистическое міросозерцаніе: „все полно боговъ, демоновъ и душъ“; темныя бездны экстаза анимизмъ покрываетъ сіяніемъ божествъ; источникъ происхожденія солнечныхъ божествъ Ницше геніальнаго опредѣляетъ „началомъ сна“ (аполлоновскаго начала), занавѣшивающаго неизреченную, а потому и демоническую ночь экстаза (діонисическое начало). Недаромъ, говоритъ Геффдингъ, анимизмъ есть міросозерцаніе, своимъ возникновеніемъ обязанное сну: „во снѣ“—говоритъ онъ—„дикарь получаетъ опыты, которые должны казаться ему такими же дѣйствительными, какъ опыты бодрственнаго состоянія; въ опытахъ сна онъ самъ и другія существа... выступаютъ болѣе свободными, болѣе независимыми отъ пространства, времени и матеріальныхъ отношеній“. Конечно, всякія попытки представить себѣ сущность возникновенія религіи изъ

божественнаго видѣнія во снѣ,—суть попытки субъективно-психологическія: онѣ обращаютъ насъ отъ исторіи религій къ себѣ самому; историческіе миѳы освѣщаются здѣсь постольку, поскольку они становятся понятными, какъ образы субъективныхъ, въ насъ доселѣ возникающихъ переживаній; и дѣйствительно: начало всякой видимости для насъ связано съ первыми проблесками сознанія въ дѣтствѣ; эти же проблески — чаще всего насъ посѣтившіе сны; чаще всего это—кошмары, гдѣ невидимая сила, принимая сказочные образы, преслѣдуетъ насъ; первобытное религіозное творчество болѣе всего сближаемо съ дѣтскими снами; до этихъ сновъ— уже нѣтъ никакой дѣйствительности, никакого образа: тьма, ночь, бездна, хаосъ. И потому-то орфическая теогонія намъ понятна, какъ система символовъ, ретроспективно отражающая стадіи примитивнаго религіознаго творчества; вотъ она: время, эфиръ и хаосъ лежатъ въ основѣ всего сущаго; время изъ эѳира и хаоса образуетъ яйцо; изъ яйца вылупляется двуполый змѣй (Протагонъ, Эросъ, Пріапъ, Мэтисъ, Фаэтонъ, Фанесъ); змѣй рождаетъ Ночь; Зевсъ по совѣту Ночи поглощаетъ Змѣя, чтобы вновь изъ себя воспроизвести все существующее; отъ сочетанія Зевса-Змѣя съ Персефоной (царицы подземнаго міра) происходитъ Діонисъ; титаны растерзали Діониса, но Зевсъ возродилъ Діониса въ сынѣ Семелы; люди пошли отъ пепла сожженныхъ титановъ и крови Діониса. Если связать съ этой теогоніей начало сна, то дѣйствительность видимаго міра окажется лишь продолженіемъ сна; и только въ религіозномъ экстазѣ подлинная природа дѣйствительности срываетъ съ окружающаго фату явленій: появляются боги; но и боги—только фата; за богами открывается бездна, неизреченное; состояніе религіознаго экстаза, какъ начало всяческаго творчества, геніально называетъ Ницше началомъ Діониса; В. И. Ивановъ въ глубоко интересномъ изслѣдованіи своемъ „Религія страдающаго бога" анализируетъ состояніе діонисическаго восторга; онъ приходитъ къ заключенію, что это состояніе есть общая основа всяческаго религіознаго творчества. Ниже мы приводимъ эволюцію во взглядахъ на религіозное творчество, слѣдуя изложенію Вячеслава Иванова („Религія страдающаго бога", глава 11-ая).

„Было время, — говоритъ Ивановъ, — когда въ Діонисѣ знали лишь бога вина, а въ оргіазмѣ видѣли лишь пьяную разнузданность „веселыхъ вакханалій", лишенныхъ религіознаго экстаза; научное изслѣдованіе послѣдняго времени ушло отъ слишкомъ легкаго истолкованія діонисіевыхъ культовъ". По Иванову еще Казаубонъ (1614 г.) „одинъ изъ родоначальниковъ нашей филологіи, ведетъ („De enthusiasmo") полемику противъ античныхъ формъ религіознаго вдохновенія, какъ проистекающихъ изъ источниковъ, чуж-

дыхъ божественнаго откровенія". Гердеръ уже болѣе глубоко оцѣниваетъ частный религіозный феноменъ въ связи съ общечеловѣческимъ религіознымъ сознаніемъ; къ Гердеру примыкаетъ мистическая школа миѳологіи, создавшая „Символику" Крейцера; противъ Крейцера поднимается раціоналистическая полемика; она умножаетъ ученый матеріалъ и создаетъ классическое сочиненіе Лобека „Aglaophamus"; книга Лобека имѣетъ тѣмъ не менѣе множество недостатковъ: отсутствіе психологическаго и антропологическаго матеріала, односторонность въ выводахъ. Отфридъ Мюллеръ уже ближе къ пониманію сущности религіи Діониса; ему принадлежитъ попытка, по словамъ Иванова, вывести эту религію не изъ Египта, гдѣ подозрѣвали корни всякаго откровенія мистики миѳологи, но изъ нѣдръ греческой расы; еще ближе подходитъ къ религіи Діониса Велькеръ; къ эпигонамъ направленія Велькера относится цѣнная „Греческая миѳологія" Преллера; это направленіе группируетъ литературный, этнографическій и археологическій матеріалъ, остерегаясь выходить изъ предѣловъ греческаго міра; открытіе сравнительнаго языковѣдѣнія породило увлеченіе идеей общеарійской религіи, Ведами — какъ древнѣйшимъ откровеніемъ арійскаго духа. Отсюда одностороннее толкованіе миѳа въ школѣ Макса Мюллера. Этнографія и фольклоръ оказали вліяніе на изслѣдованіе греческой религіи; они сошлись съ антропологіей; за работами Беттихера послѣдовали работы Маннгардта о лѣсныхъ и полевыхъ культахъ, за Маннгардтомъ Фразеръ даетъ подробныя комментаріи къ Павсанію и въ книгѣ „Золотая Вѣтвь" остроумно комбинируетъ этнографическій матеріалъ въ картину религіозной жизни древняго человѣка; съ другой стороны гипотеза Спенсера о происхожденіи религіи изъ культа предковъ оказалась ферментомъ послѣдующихъ изысканій; открытіе хтоническихъ элементовъ въ основѣ религіозныхъ миѳовъ пролило свѣтъ на эти миѳы; сюда осносятся построенія Липперта; эта школа въ лицѣ Эрвина Роде („Psyche") нашла свое классическое завершеніе; обнаружились этнографическія вліянія Востока на религію Греціи благодаря раскопкамъ Шлимана (въ Малой Азіи) и Эванса (на Критѣ); изслѣдователи древнегреческой религіи нынѣ прежде всего представители классической филологіи; у нихъ собираніе историческаго матеріала, критика и группировка его играютъ важную роль; дальнѣйшая задача—опредѣлить исторически связь культовъ; въ „Исторіи греческой религіи" Группе насъ встрѣчаетъ попытка свести всѣ данныя въ одно цѣлое; интересны еще археолого-филологичкія работы Карла Роберта; Узенеръ даетъ исторію именъ боговъ; миѳологическій матеріалъ собирается въ „Подробномъ лексиконѣ греческой и римской миѳологіи", издаваемомъ Рошеромъ; матеріалъ „Лексикона" пополняется обновленной „Реальной энциклопедіей классической древности" Паули.

Таковъ обширный матеріалъ для изученія греческихъ культовъ и въ частности культовъ Діониса. Далѣе, Вячеславъ Ивановъ приводитъ слова Ницше: „Мы переживаемъ явленія, необъяснимыя внѣ соотношенія съ пережитыми Греціей. Между Кантомъ и Элеатами, Шопенгауэромъ и Эмпедокломъ, напримѣръ, такъ близко родство, что ясно видишь всю относительность нашихъ разграниченій по категоріи времени. Почти кажется, что многое, разъединенное вѣками,—одно цѣлое, и что время—только облако, препятствующее намъ разглядѣть это“. „Эти слова“, — прибавляетъ В. И. Ивановъ, — „одинъ изъ безчисленныхъ голосовъ прибоя—обличаютъ тяготѣніе къ античному... европейская мысль постоянно и закономѣрно возвращается за новыми стимулами... къ генію Эллады“. „Винкельманъ, — продолжаетъ Ивановъ, — родоначальникъ представленія о греческой сихіи, какъ элементѣ строя и мѣры, жизнерадостности и ясности; оно же господствуетъ и по сей день. Родилось оно изъ бѣлаго видѣнія греческихъ... мраморовъ, изъ сіяющаго сна Гомерова Олимпа“... „Но было и темное облако надъ этимъ свѣтлымъ кругозоромъ: то была трагедія“... „Эллинистъ Ницше пережилъ, какъ событія жизни, философію Шопенгауэра и музыку Вагнера. Изъ этого сложнаго состава истекла его юношеская геніальная работа „Рожденіе трагедіи изъ духа музыки“. Впослѣдствіи онъ порицалъ ее: за ея форму, не строго научную и не поэтическую“... „Она (т.-е. книга Ницше) повѣдала, что состояніе религіознаго экстаза и музыкальнаго аффекта... были средствами и формами самоутвержденія греческой тоски существованія и міровой скорби“... „Яковъ Буркгардтъ... первый попытался освѣтить вопросъ о пессимизмѣ грековъ эмпирически, путемъ трезваго сопоставленія культурно-историческаго матеріала“....

...„Что греки были сынами Средиземнаго моря, серебряными оливами отѣненнаго юга; что жили они окруженные... заливами и заводями, голубого, какъ бирюза, или синяго, какъ сафиръ, или синее гроздіе—греческой „Θалассы“...; что ихъ Олимпъ оглашался... смѣхомъ... безсмертныхъ,—все это, подобно золотому покрову, накинутому надъ бездной, по слову Тютчева, долго обманывало, отводило глаза наши отъ скорби и ужаса, и ночи греческой души. Когда новыя открытія и изслѣдованія показали намъ всю безнадежность ихъ народной вѣры, всю запуганность ихъ младенческаго ума,—тогда открылись наши глаза на то, что міръ греческой души былъ „міръ души ночной“, и оттого-то такъ жадно заслушивалась она порой „любимой повѣсти“ и „рвалась изъ смертной груди“, и „съ безпредѣльнымъ жаждала слиться“ въ діонисическихъ изступленіяхъ“... „Приписывать грекамъ безоблачный оптимизмъ счастливаго дѣтства нельзя: ни одинъ словесный памятникъ... не говоритъ намъ его языкомъ. Но Гомеръ?.. Правда, море

смѣялось въ стихахъ Гомера всѣми своими улыбками...: но еще чаще его герои льютъ безутѣшныя слезы"... „Новѣйшія изысканія Роберта представили намъ Иліаду въ неожиданномъ свѣтѣ... Въ этомъ обновленномъ видѣ Иліада еще энергичнѣе утверждаетъ свой трагизмъ"... ...„Съ тѣмъ замираніемъ сердца, съ тѣмъ темнымъ и сладкимъ влеченіемъ, которое мы испытываемъ, наклоняясь надъ зіяющею пропастью...—эллинъ останавливается и медлитъ надъ ночью и ужасомъ жизни и жадно заглядываетъ въ ихъ зовущую глубь... Греческій пессимизмъ разрѣшался въ діонисическое изступленіе: намъ предстоитъ точнѣе изучить психологію этого изступленія"...

Такъ говоритъ Вячеславъ Ивановъ, заканчивая вторую главу своего замѣчательнаго изслѣдовамія „Эллинская религія страдающаго Бога".

[5]) У насъ есть всѣ основанія называть этотъ принципъ художественнаго творчества романтическимъ, потому что школа такъ называемыхъ романтиковъ съ особенной рѣзкостью подчеркивала роль переживанія въ процессѣ художественнаго творчества; романтики, какъ Ницше и Верлэнъ, прежде всего видѣли въ художественномъ творчествѣ проявленіе музыкальнаго ритма души. Вотъ что говоритъ Карлъ Іоэль въ статьѣ „Ницше и романтизмъ": „Съ романтиками происходитъ что-то загадочное: они всегда поютъ. Они бродятъ въ мірѣ опьяненные, какъ въ лѣсу звуковъ. Все поетъ и звучитъ въ нихъ и вокругъ нихъ, и все поетъ, и все звучитъ также и въ насъ, когда мы ихъ читаемъ". Между поэзіей, жизнью, любовью и музыкой для романтика нѣтъ разницы. Вотъ нѣсколько выдержекъ изъ романтиковъ, приводимыхъ Іоэлемъ...

Изъ Тика: „Музыка говоритъ"... „Всякій изгибъ ея членовъ—аккордъ"... „Мы обратили нашу супружескую жизнь въ пѣніе"... „Музыка—великая волшебница, она опьяняетъ, творитъ чудеса и заставляетъ вѣрить въ нихъ"... Для Тика языкъ тоновъ богаче языка словъ. Для него цвѣточные ароматы — звуки.

Изъ Шлегеля: „Музыка—искусство любви"... Въ лицѣ Каролины Шлегель видитъ „нѣкую вѣчно новую музыку одухотворенныхъ взглядовъ и милыхъ гримасъ"... „Легко и мелодично протекали годы — будто прекрасное пѣніе". Письма Люцинды—„не письма, а пѣніе". Лирика для Шлегеля есть музыкальная поэзія.

Изъ Новалиса: Глаза—„свѣтовой клавесинъ"... Онъ слышитъ „хоры созвѣздій"... „Романтическія вещи должны быть, какъ звуки эоловой арфы"... „Сказка—точно музыкальная фантазія"... „Природа—эолова

арфа"... „Всѣ люди суть варіаціи совершеннаго индивидуума"... „Жизнь образованнаго человѣка должна бы состоять въ чередованіи музыки и отсутствія музыки"... Болѣзнь—„музыкальная проблема"... Выздоровленіе — „музыкальное разрѣшеніе"... „Языкъ есть музыкальный инструментъ"... „Внутренній языкъ тѣмъ совершеннѣе, чѣмъ онъ больше приближается къ пѣнію. Самое совершенное сознаніе—есть пѣніе"... „Всякій методъ есть ритмъ: овладѣлъ человѣкъ ритмомъ—онъ овладѣлъ всѣмъ міромъ"... „Ритмическая мысль есть геній"... „Духъ поэзіи есть утренній свѣтъ, заставляющій звучать статую Мемнона"... Совершенная поэзія для Новалиса—„благозвучна и полна прекрасныхъ словъ, безъ всякой мысли", потому что „мышленіе лишь сонъ чувствованія"... А чувствованіе есть духъ музыки...

И завѣты романтической поэзіи возобновляетъ Верлэнъ въ своемъ стихотвореніи, которое новая поэзія выдвигаетъ, какъ манифестъ; не даромъ впослѣдствіи группа символистовъ во Франціи образовала какъ бы самостоятельную фракцію „инструменталистовъ".

Культъ музыки въ драмѣ возобновляютъ по новому и Вагнеръ и Ницше; характерно, что завѣты романтиковъ какъ бы воплотились въ Ницше, который сталъ музыкантомъ и въ буквальномъ, и въ переносномъ смыслѣ; въ переносномъ: онъ былъ музыкантъ слога и пророкъ бога музыки Діониса; въ буквальномъ: какъ извѣстно, Ницше былъ прекрасный импровизиторъ и даже мы знаемъ о существованіи его композицій; Петеръ Гастъ въ разговорѣ съ однимъ моимъ другомъ разсказывалъ о томъ, какъ впервые онъ увидѣлъ Ницше уже больного, въ лѣчебницѣ: послѣ дикаго привѣтствія Ницше сѣлъ за рояль и сыгралъ блестящую и сложную импровизацію, въ которой, по увѣренію Гаста, музыканта, не было ни одной единственной ошибки противъ теоріи; не потому ли Ницше сумѣлъ такъ овладѣть методомъ классической филологіи и при помощи ея сумѣлъ разъ навсегда измѣнить ходячія представленія о Греціи. Методъ и для него, какъ для Новалиса, былъ музыкальнымъ ритмомъ. Романтики и самую религію понимали музыкально; для Ницше религія превратилась въ музыку, а всѣ религіозные образы и догматы стали какъ бы ненужной программой—текстомъ къ музыкальной симфоніи; можно сказать, что Ницше боролся съ религіей, не какъ врагъ, а какъ фанатикъ опредѣленной религіи: онъ боролся, какъ поклонникъ симфонической музыки борется съ музыкой программной. Ницше пытается овладѣть музыкой въ жизни; его Заратустра не ходитъ, а пляшетъ; „Не кажется ли міръ тебѣ совершеннымъ" раздается

музыка въ самомъ Заратустрѣ; догматическое представленіе о мірѣ, какъ музыкальномъ инструментѣ, было уже осознано въ ученіи пиѳагорейцевъ; для нихъ міръ—гармоническій космосъ; законы космической гармоніи—единственный предметъ познанія пиѳагорейцевъ; число есть символическое орудіе этого познанія; гамма чиселъ есть гамма струнъ космоса, при помощи которыхъ познающій изъ міра извлекаетъ музыкальные звуки; такое число не просто количество; оно—тайна; въ числахъ находимъ мы свойства музыкальной гармоніи; и потому-то моментъ тайны, внесенный въ самую математику, превращаетъ ее въ музыку, а познающихъ превращаетъ въ орхестру (союзъ) связанныхъ единой симфоніей людей; симфонія міра звучитъ въ мистеріи; и пиѳагорейство воспринимаетъ мистику орфизма; здѣсь познаніе черезъ музыку превращается въ магію: Орфей, какъ извѣстно, заставлялъ плясать камни. Не потому ли Ницше не могъ не быть первымъ изъ приносящихъ жертву Діонису, что онъ былъ первый дѣйствительный орфикъ нашихъ дней; какъ таковой, онъ былъ посвященный: надѣлъ вѣнецъ миста; и этотъ вѣнецъ оказался, какъ и всегда, терновымъ вѣнцомъ. Ницше уподобился Діонису: но Діониса растерзали титаны: Ницше былъ растерзанъ великими титанами нашего немузыкальнаго прошлаго; но уже онъ успѣлъ зажечь насъ мечтой о посвященіи; эта мечта сожжетъ титановъ: мы, поклонники Ницше, Герострaты, поджигатели храмовъ: уже мы колеблемъ устои старой жизни; отъ пепла титановъ и крови Діониса пошли люди; отъ обломковъ сжигаемыхъ циклопическихъ построекъ прошлаго и страдальческой крови Ницше пойдутъ люди новой эры; въ нихъ воплотится духъ страдающаго Діониса-Ницше. Діонисъ-Ницше, обращаясь къ будущему, могъ быть въ условіяхъ современности только пророкомъ прошлаго: въ условіяхъ будущаго онъ явится учителемъ воскресенія, обращаясь къ нашему настоящему, какъ къ минувшему. Психологія романтической школы поэзіи, расширяясь, неминуемо ведетъ эту школу или за предѣлы искусства, къ религіи, или же къ расширенію школы, путемъ включенія въ личное сознаніе предстоящей дѣйствительности, сначала, какъ музыкально звучащей дѣйствительности, а потомъ и какъ просто дѣйствительности: таковъ поворотъ романтической школы къ школѣ реалистической; такой поворотъ мы видимъ у Гоголя, этого типичнаго романтика; реализмъ впослѣдствіи становится натурализмомъ; натурализмъ разрушается въ импрессіонизмѣ; импрессіонизмъ возвращаетъ насъ къ романтикѣ.

[6]) Вяч. И. Ивановъ совершенно вѣрно указываетъ на то, что въ символизмѣ мы имѣемъ дѣло съ двумя стихіями — реалистической и идеалистической; въ реалистической стихіи художественное творчество соприкасается явно съ творчествомъ религіознымъ. Что же касается до идеалистической стихіи, то здѣсь

мы имѣемъ дѣло съ тѣмъ же религіознымъ творчествомъ, но творчествомъ неосознаннымъ; я могу относиться къ собственному прозрѣнію, какъ къ акту религіознаго вдохновенія; образы, меня посѣщающіе, предстаютъ мнѣ, какъ вѣчныя сущности; но этимъ еще не устанавливается право мое быть великимъ художникомъ; ремесленная сторона искусства не входитъ въ меня; а искусство между прочимъ есть и техника; есть вдохновеніе въ созерцаніи „res“ (выраженіе Иванова) и есть вдохновеніе въ воплощеніи „res“ въ формѣ; въ послѣднемъ случаѣ для меня, какъ техника, не важно, каково происхожденіе меня посѣщающихъ образовъ (являются ли они дѣйствительно сущими предметами иного міра, или они—продуктъ моего воображенія); важно ихъ воплощеніе; допустимъ, я вижу образъ и переживаю его, какъ явленіе моему воображенію подлинно религіозной сущности; но отъ одного этого явленія не получится поэмы въ терцинахъ; я сохраняю образъ явленія; и вотъ я начинаю его воплощать въ матеріалѣ словъ; въ моментъ воплощенія меня озабочиваетъ уже вовсе не то, что образъ, меня посѣтившій, есть образъ религіозный; меня озабочиваютъ размѣръ, риѳмы, ритмъ и средства изобразительности; все это теперь, пока я работаю надъ воплощеніемъ образа, превращается для меня въ подлинность; и неизбѣжно образъ, воспринятый, какъ „res“, становится лишь руководящимъ принципомъ группировки чисто реальныхъ условій формы; вступаетъ идеалистическій моментъ моей работы, когда подлинностью становится для меня мастерство техники; наступаетъ моментъ техническаго вдохновенія; меня охватываетъ состояніе восторга въ процессѣ самаго выбора словъ и средствъ изобразительности; иногда же эти два вдохновенія (вдохновеніе созерцанія и вдохновеніе техническаго воплощенія созерцаемаго) сливаются въ одно; вдохновеніе перваго рода превращаетъ меня въ воспринимающаго: женственной стихіей моего существа я поворачиваюсь къ божественному началу, осѣняющему меня видѣніемъ; вдохновеніе второго рода активно: мужественная сторона моей души стремится запечатлѣть въ мраморѣ, въ словѣ, въ краскѣ женственно воспринятое видѣніе; и тутъ я, какъ бы Логосъ, оживляющій мертвую матерію творчества; если этотъ моментъ, уподобляя меня божеству, подчеркиваетъ индивидуализмъ и самоутвержденіе моей личности внѣ божества, то не слѣдуетъ забывать, что не имъ исчерпывается творчество; этотъ моментъ лишь актъ божественной драмы, называемой художественнымъ творчествомъ; третій моментъ есть моментъ созерцанія мной созданнаго видѣнія; въ этомъ созерцаніи я говорю сотворенному кумиру мое „да“ или „нѣтъ“: въ этомъ моментѣ сливается идеалистическая и реалистическая сущность творчества; я говорю моему произведенію: „да будетъ оно“; говоря такъ, я утверждаю его, какъ творческій принципъ (идеали-

стическая сущность); но я утверждаю сотворенное лишь постольку, поскольку мужественная стихія моей души сумѣла возсоздать въ краскѣ и мраморѣ видѣніе, осѣнившее женственную сторону моей души, раскрытой божеству; вѣдь здѣсь я принялъ меня посѣтившій образъ, какъ нѣкую реальность, или до момента активнаго творчества, или въ моментъ созерцанія сотвореннаго произведенія; въ каждомъ художникѣ живы три момента (воспріятіе образа, передача его и созерцаніе переданнаго образа), гдѣ художникъ является медіумомъ, интерпретаторомъ медіумически воспринятаго, и зрителемъ; какъ зритель, онъ соединяетъ въ себѣ моментъ реализма и идеализма; специфическій характеръ художественнаго творчества, въ отличіе отъ творчества чисто религіознаго, заключается въ ремесленномъ воплощеніи образа; въ процессѣ же воплощенія самый образъ становится лишь руководящимъ принципомъ ремесленной работы; эта работа становится чѣмъ-то самодовлѣющимъ.

Поэтому печатью идеализма отмѣчены высочайшія произведенія искусства; это не значитъ, что такія произведенія—произволъ художника; идеалистическій и реалистическій символизмъ въ искусствѣ отсутствуютъ въ чистомъ видѣ; всякое художественное произведеніе более или менѣе идеалистично; оно же болѣе или менѣе реалистично; вотъ почему реалистическимъ символизмомъ запечатлѣны чисто религіозныя произведенія „духа"; среди такихъ произведеній мы назовемъ „нагорную проповѣдь". Но въ „Раѣ" Данте насъ встрѣчаетъ уже не чистый реализмъ, а своего рода идео-реализмъ (по терминологіи одного молодого теоретика символизма), потому что „Рай" Данте еще и художественное произведеніе; между „Раемъ" Данте и идеалистическими образами греческой скульптуры (выражаясь терминологіей Вяч. Иванова) болѣе сходства, чѣмъ между „Раемъ" Данте и „Библіей"... И „Рай" и скульптура носятъ печать „идео-реализма", хотя моментъ идеализма въ одномъ произведеніи играетъ значительную роль, въ другомъ же почти не играетъ никакой роли.

Характерно, что, касаясь разграниченій двухъ стихій творчества, Вяч. И. Ивановъ склоняется къ признанію произведеній творчества идеалистическими, когда художникъ отвлеченнымъ сознаніемъ своимъ признаетъ ихъ за продуктъ фантазіи и только фантазіи, какъ будто отвлеченное сознаніе художника можетъ играть какую бы то ни было рѣшающую роль въ подлинномъ творчествѣ. Пушкинъ и Лермонтовъ въ значительной степени скептики; „демонъ творчества" въ сознаніи того и другого, конечно—аллегорія; станетъ ли утверждать Вяч. И. Ивановъ, что они оба—идеалисты? Гёте, какъ извѣстно, былъ спинозистомъ (въ послѣдній періодъ онъ, какъ кажется, склонялся къ кантіанству); по поводу атеизма Спинозы существуетъ полемика; съ точки зрѣнія Вяч. И. Иванова, Гёте долженъ быть въ искусствѣ идеалистомъ; тѣмъ не менѣе Вяч. И. Ива-

новъ называетъ его реалистомъ. На какомъ основаніи? Не на томъ ли, что отвлеченное міросозерцаніе Гёте—маска? Но вѣдь всякое искусство невозможно безъ маски; маска и есть идеалистическое начало творчества.

Гёте и романтики, по Иванову, реалисты; такъ почему же Гёте говорилъ, что преодолѣніе романтизма ему стоило нѣсколькихъ лѣтъ? Въ какомъ же направленіи преодолѣвалъ Гёте романтизмъ? Конечно, въ направленіи къ классицизму, то есть, къ отчетливости въ воплощеніи образа; ремесленный моментъ творчества выростаетъ у Гёте. Въ такомъ случаѣ Гёте удалялся отъ реализма къ идеализму? Такъ ли?

И наконецъ: точно ли романтики были реалистами въ смыслѣ Иванова? Не всегда. Кажется, Новалисъ говоритъ въ томъ родѣ, что, если сорвать покрывало Изиды, то подъ покрываломъ встрѣчаетъ... пустота; итакъ вмѣсто „res"—пустота.

Но въ томъ то и дѣло, что исповѣданіе художниковъ о ихъ религіозномъ или иррелигіозномъ сознаніи не играетъ никакой роли въ опредѣленіи ихъ творчества.

И поэтому: всякій подлинный художникъ въ процессѣ воспріятія возникающихъ образовъ, реалистъ; въ процессѣ же воплощенія онъ—идеалистъ; безъ реалистическаго момента творчество потеряло бы смыслъ; безъ идеалистическаго момента творчество не отливалось бы въ форму; оба момента въ ихъ неразрывной послѣдовательности и образуютъ процессъ художественнаго творчества.

7) Идеалистическимъ символистомъ можетъ быть какъ романтикъ, такъ и классикъ; выше я уже коснулся сущности нашего несогласія съ Вяч. И. Ивановымъ: здѣсь же еще разъ повторимъ, что идеализмъ и реализмъ суть моменты въ процессѣ творчества, но не самые пути творчества; конечно, у одного художника болѣе развитъ идеалистическій моментъ, у другого реалистическій моментъ; самое опредѣленіе символизма въ искусствѣ, какъ процесса соединенія формы и содержанія несостоятельно, если мы допустимъ существованіе въ искусствѣ въ чистомъ видѣ идеалистовъ и реалистовъ; первые тогда суть не символисты, то есть, не художники вовсе; вторые суть, хотя и символисты, но тоже не художники, а священнослужители того или иного религіознаго культа не въ переносномъ, а въ буквальномъ смыслѣ этого слова; въ такомъ случаѣ слѣдуетъ признать все существующее искусство не искусствомъ вовсе, или обратно: признать, что сущность искусства несовмѣстима съ символизмомъ, потому что единственная точная формула символа въ искусствѣ есть опредѣленіе его, какъ единства формы и содержанія; исключая моментъ ремесленнаго отношенія къ формѣ въ искусствѣ, мы должны отрицать самое существованіе формы; а разъ мы включаемъ форму (то есть,

матеріалъ творчества, данный въ краскѣ, веществѣ, звукѣ, словѣ), мы включаемъ и работу надъ формой, и подчиненіе въ этой работѣ законамъ преодолѣнія инерціи матеріала, то есть, становимся, по Вячеславу Иванову, идеалистами.

И потому-то всякое художественное творчество идео-реалистично; мы называемъ это творчество „идеалистическимъ", когда ремесленная сторона искусства играетъ нѣсколько большую роль (а она играетъ эту роль у всѣхъ геніевъ), и „реалистическимъ", когда ремесленная сторона творчества сводится къ возможному минимуму; то и другое опредѣленіе, конечно, условно.

[8]) Этими путями творчества оказывается путь отъ переживанія къ образу (условно говоря, романтизмъ) и отъ образа къ переживанію (условно говоря, классицизмъ). Отношеніе путей къ идеализму и реализму разнообразно: мы можемъ себѣ представить типичнаго классика, который приноситъ сравнительно малую дань ремесленной сторонѣ творчества; и обратно: сплошь да рядомъ мы встрѣчаемъ романтиковъ, всецѣло углубленныхъ въ проблемы формы; кромѣ того: и отношенія обоихъ къ „res" измѣнчивы; для романтиковъ—Байрона, Гофмана, Шелли—внутренне вызываемый образъ есть несомнѣнно—художественная иллюзія; Верлэнъ искалъ этой иллюзіи въ винѣ; отсюда одинъ шагъ до Эдгара По; я не понимаю, почему Эдгаръ По не романтикъ. И обратно: развѣ для Гомера боги не являлись символами подлинной дѣйствительности? Изображая подземный міръ и воспроизводя, быть можетъ, въ этомъ изображеніи внутренне пережитые символы мистерій, развѣ могъ Виргилій относиться къ образамъ подземнаго міра идеалистично? У Вячеслава Иванова мы наблюдаемъ тенденцію отдавать предпочтеніе образамъ „символическаго реализма" и излишне сближать съ этимъ родомъ творчества переживанія романтиковъ и это напрасно: именно у романтиковъ мы встрѣчаемся съ сильной склонностью расхохотаться надъ собственными своими образами; а кто вникалъ въ смыслъ романтической ироніи, тотъ не можетъ не слышать въ ней циническую насмѣшку, а вовсе не божественную, всеокрыляющую легкость.

Мистерія въ томъ смыслѣ, въ какомъ она предстоитъ нашему сознанію теперь, относима къ формамъ искусства; опредѣляемая со стороны формы, она есть синтезъ искусствъ въ томъ смыслѣ, что въ нее входятъ, какъ элементы, пластическія искусства, музыка, поэзія; въ декоративную обстановку мистеріи включима и живопись; содержаніе же мистеріи религіозно; иначе говоря—мистерія есть богослуженіе. Генетически изъ мистеріи развилась драма. Въ болѣе же тѣсномъ смыслѣ слова нельзя говорить о мистеріи; слѣдуетъ говорить о мистеріяхъ. Сравнивая дошедшія до насъ свѣдѣнія о мистеріяхъ Египта съ мистеріями Митры, мы видимъ,

что въ мистеріяхъ Египта перемѣщается центръ мистеріи отъ внутренне реальнаго смысла къ смыслу обстановочному; въ то время, какъ въ мистеріяхъ Митры посвящаемые испытывали подлинныя опасности, въ мистеріяхъ Египта значительная часть этихъ опасностей была фиктивна; посвящаемый видѣлъ призракъ смерти; но то былъ скелетъ; посвящаемый могъ упасть въ бездну; но еслибы онъ упалъ, то система протянутыхъ преградъ ослабила бы силу толчка; посвящаемый долженъ былъ пройти сквозь огонь; но при приближеніи къ огню оказывалось, что этотъ огонь—огонь оптическій; ему предлагали на выборъ два кубка; въ одномъ изъ кубковъ будто бы былъ ядъ; на самомъ же дѣлѣ въ обоихъ кубкахъ яда не было; обстановка, форма располагала къ тому, что посвящаемый испытывалъ иллюзію гибели, какъ гибель. Въ Елевзинскихъ мистеріяхъ еще болѣе играла роль обстановка; здѣсь мистерія есть своего рода драма души, оканчивающаяся просвѣтлѣніемъ; недаромъ нѣкоторыя драмы являлись впослѣдствіи раскрытіемъ мистерій. Такъ, напримѣръ, Эсхилъ написалъ драму „Κάβειροι", гдѣ были ссылки на культъ Кабировъ (По мнѣнію Велькера, эта драма составляла часть трилогіи „Ἰασόνεια").

Другая сторона вопроса о мистеріяхъ сводится къ рѣшенію недоумѣнія о томъ, преподавалось ли эзотерическое ученіе здѣсь, или нѣтъ; во всякомъ случаѣ, преподаваніе ученія, какъ догмы, играло малую роль въ Елевзинскихъ мистеріяхъ, какъ въ мистеріяхъ орфиковъ и въ тѣхъ обрядахъ, которые совершались въ честь самоѳракійскихъ боговъ Кабировъ; въ египетскихъ мистеріяхъ моментъ раскрытія тайнъ и преподаванія былъ несомнѣнно сильнѣе выраженъ, чѣмъ въ Елевзинскихъ и самоѳракійскихъ мистеріяхъ; эти послѣднія внесли сильную мистическую струю въ духовную жизнь Греціи. Шеллингъ пытался раскрыть ученіе о кабирахъ; Новосадскій пытается доказать, что эзотерическая проповѣдь имѣла мѣсто въ самоѳракійскихъ мистеріяхъ.

Существуетъ обширная литература, посвященная вопросу о религіи, мистеріяхъ и въ частности вопросу о культѣ Кабировъ. Кромѣ уже упомянутыхъ выше книгъ приведемъ слѣдующія сочиненія, ссылки на которыя встрѣчаемъ въ книгѣ Новосадскаго „Культъ Кавировъ въ древней Греціи". Варшава. 1891.

Crusius. Beiträge zur griech. Mythologie.

Welcker. Die Aeschylische Trilogie.

Kaibel. Sententiarum liber quintus, Hermes. 1890.

Rossignol. Les métaux dans l'antiquité. Paris. 1863.

Chr. Heinecke. Orchomenos und der Herstand der Kureten. 1849.

Baron de Behr. Recherches sur l'histoire des temps héroiques de la Grèce. Paris. 1856.

Böttiger. Ideen zur Kunst-Mythologie. 1826.

Eméric-David. Vulcain, recherches sur le Dieu, sur son culte. 1838.
Klausen. Aeneas und die Penaten. 1839.
Kenrick. The Egypt of Herodotus. 1841.
Furtwängler. Die Idee des Todes. 1855.
Zoega. De origine et usu obeliscorum. Roma. 1797.
Müller. Geschichten hellen. Stämme. 1844.
Strube. Studien zum Bilder-Kreis von Eleusis.
B. G. Weiske. Prometheus und sein Mythen-Kreis. 1842.
Meyer. Die Pelasger in Attika und auf Lemnos. 1889.
Gruppe. De Cadmi fabula.
Schwartz. De antiquissima Apollinis natura.
Bochort. Opera omnia.
Sauppe. Die Mysterieninschr. aus Andania. 1860.
Puchstein. Zur Pergamenisch. Gigantomachie.
Thraemer. Pergamos.
Conze. Reise auf der Insel Lesbos. 1865.
Toepffer. Attische Genealogie. 1889.
Schweigger. Ueber die älteste Physik.
Bendtsen. Marmora mystica.
Von Lassauex. Der Untergang des Hellenismus. 1854.
Berger. La Phénicie.
Baethgen. Beiträge zur Semitischen Religionsgesch. Berlin. 1888.
Chantepie de la Saussaye. Lehrbuch der Religionsgeschichte. 1887—89.
Strauss-Torney. Der altägyptische Götterglaube. 1889—91.
Schroeder. Indiens Literatur und Cultur. 1887.
Myriantheus. Die Asvins oder Arischen Dioskuren. 1876.
Gerhard. Die Geburt der Kabiren.
Pictet. Du culte des Cabirs chez les anciens Irlandais. 1824.
Barth. Die Kabiren in Teutschland. 1832.
Schelling. Ueber die Gottheiten von Samothrace. 1815.
Neuhäuser. Cadmilus sive de Cabirorum cultu ac mysteriis. 1857.
Decharme. Mythologie de la Grèce antique.
Conze. Reise auf den Inseln des Thrakischen Meeres. 1860.

[10]) Ритмъ въ музыкѣ опредѣлимъ, какъ извѣстнаго рода закономѣрность въ повышеніи и пониженіи звуковыхъ элементовъ, слѣдующихъ во времени другъ за другомъ; ритмъ есть какъ бы остовъ мелодіи; мелодія отличается отъ ритма лишь въ томъ смыслѣ, что въ ней къ ритмическому чередованію звуковъ присоединяется и ихъ качественная смѣна; ритмъ, стало быть, есть распредѣленіе звуковъ во времени. Нѣкоторые теоретики музыки отличаютъ отъ

ритма музыкальный метръ. Сдѣлаемъ выписки изъ сочиненія молодого теоретика музыки Яворскаго, пытающагося дать формулу ритма и метра:

„Всякое явленіе въ музыкальной рѣчи продолжается нѣкоторое время. Непремѣннымъ условіемъ воспринятія времени является отношеніе между временными длительностями. Абсолютная продолжительность во времени какъ всей музыкальной рѣчи, такъ и всѣхъ ея частей до отдѣльныхъ звуковъ включительно называется метромъ. Наибольшее протяженіе непрерывной связной музыкальной рѣчи соотвѣтствуетъ наибольшей продолжительности дыханія живого существа и наибольшей продолжительности основной единицы его непрерывнаго сознанія. Наименьшее протяженіе связной рѣчи соотвѣтствуетъ наименьшей продолжительности дыханія и единицы сознанія. Какъ наибольшая, такъ и наименьшая длительности доступны выполненію или воспріятію не всякаго, такъ какъ требуютъ особой одаренности и развитія, поэтому обыкновенными протяженіями непрерывнаго связнаго цѣлаго являются среднія длительности. Длительность, являющаяся общимъ наибольшимъ дѣлителемъ длительностей связныхъ частей даннаго музыкальнаго произведенія, называется метрической долей. Самое музыкальное произведеніе, составленное изъ связныхъ частей, должно быть по длительности равно наименьшему кратному длительностей этихъ связныхъ частей или вообще должно быть кратнымъ этихъ частей".

Вотъ какъ опредѣляется ритмъ:

„Соотношеніе длительностей всѣхъ частей музыкальнаго произведенія, до соотношенія отдѣльныхъ звуковъ между собою включительно, образуетъ ритмъ. Основнымъ соотношеніемъ считается равенство частей между собой, затѣмъ слѣдуютъ ритмическія соотношенія простыя (вдвое, втрое и т. д.) и составныя (два къ тремъ, три къ четыремъ и т. д.). Соединеніе разноритмичныхъ построеній должно имѣть слѣдствіемъ построеніе, ритмъ котораго есть отношеніе ритмовъ неравноритмичныхъ предыдущихъ построеній". (Яворскій „Строеніе музыкальной рѣчи").

„Неизмѣнно продолжающійся звукъ,—говоритъ Вундтъ,—не даетъ для нашего сознанія повода расчленять его во времени"... Звукъ распредѣляется во времени, ослабляясь или усиливаясь. Въ ритмъ входитъ по Вундту нулевая интенсивность (ритмическая пауза), arsis и thesis; болѣе трехъ степеней повышенія не бываетъ ни въ поэтическомъ, ни въ музыкальномъ ритмѣ; простѣйшая ритмическая послѣдовательность, состоящая изъ періодическихъ повышеній и пониженій, есть тактъ (въ поэтическомъ метрѣ — стопа); простѣйшая форма такта $^{2}/_{8}$ ($^{1}/_{4}$); употребительны и слѣдующія формы $^{3}/_{4}$, $^{4}/_{4}$,

$^2/_4$; $^2/_1$ и $^2/_{16}$ сводятся къ $^2/_8$; $^3/_2$—къ $^3/_4$; $^1/_2$ и $^4/_8$ къ $^2/_4$; „остальныя формы такта,—говоритъ Вундтъ,—суть видоизмѣненія указанныхъ, причемъ число пониженій, слѣдующихъ за однимъ повышеніемъ, на одну или нѣсколько единицъ увеличено. Такимъ образомъ изъ такта въ $^2/_8$ происходитъ тактъ въ $^3/_8$; изъ $^3/_4$—$^9/_8$; изъ $^2/_4$—$^5/_8$. Наконецъ, двѣ простыя формы такта, правильно чередуясь, могутъ образовать сложную форму; такъ, тактъ въ $^5/_4$ есть только комбинація тактовъ въ $^3/_4$ и $^2/_4$" (Вундтъ. „Физіологическія основанія психологіи").

Формы такта дѣлятся на двучленныя (правильное чередованіе arsis'овъ и thesis'овъ), трехчленныя (на одно повышеніе два пониженія), смѣшанныя (одновременно состоятъ изъ двучленныхъ и трехчленныхъ).

Извѣстное число тактовъ образуетъ ритмическій рядъ (въ поэтическомъ метрѣ—стихотворная строчка).

Къ сочиненіямъ, разбирающимъ задачи ритма, между прочимъ относятся: Westphal. System der antiken Rhythmik. 1865. Hauptmann. Die Natur der Harmonik und Metrik. 1853. Max Ettlinger. Zur Grundlegung einer Aestetik des Rhythmus. H. Rieman. Elemente der musikalischen Aesthetik. 1900.

Что касается до отношенія музыкальнаго ритма къ ритму и метру въ поэзіи, то это вопросъ настолько сложный, что для полной картины этихъ отношеній у насъ просто не хватаетъ опытныхъ данныхъ.

Подобно тому, какъ формы такта дѣлятся на двучленныя и трехчленныя, точно такъ же и всѣ формы нашей метрики распадаются на двухъ и трехчленныя; какъ извѣстно, въ тоническомъ стихосложеніи употребляются слѣдующіе размѣры: ямбъ, хорей (двухчленные), дактиль, анапестъ, амфибрахій (трехчленные). Метръ музыкальный и поэтическій здѣсь какъ будто совпадаютъ; но не слѣдуетъ забывать, что если долгій слогъ въ тоническомъ стихосложеніи) соотвѣтствуетъ ударяемому, а краткій слогъ соотвѣтствуетъ неударяемому то мы не будемъ знать, что намъ дѣлать со спондеемъ, сущность котораго есть послѣдовательное повтореніе двухъ ударяемыхъ („Твой Богъ"); кромѣ того въ латинскомъ и греческомъ стихосложеніи были четырехчленныя стопы: 1) диспондей (— — — —) 2) эпитритъ: первый (◡ — — —), второй (— ◡ — —), третій (— — ◡ —) четвертый (— — — ◡) 3) пэанъ (или пэонъ): первый (— ◡ ◡ ◡), второй (◡ — ◡ ◡), третій (◡ ◡ — ◡), четвертый (◡ ◡ ◡ —) 4) дипиррихій (◡ ◡ ◡ ◡) 5) іоническая большая стопа (— — ◡ ◡) 6) іоническая малая стопа (◡ ◡ — —). Въ тоническомъ стихосложеніи всѣ эти стопы на лицо. Диспондей встрѣчается въ одной изъ строчекъ Баратынскаго „Ни жить имъ, ни любить еще не надоѣло" (Богдановичу). Эпитритъ первый у того же Баратынскаго: „На что

вы дни (◡———)! Юдольный міръ явленья“ и т. д. Эпитритъ третій: „Вамъ очень милъ я“ (Баратынскій) и т. д. Тоже и относительно пэановъ: перваго („Вѣтренностью вы своею“), второго („На лаковомъ полу моемъ“, Державинъ); четвертаго („Напоминаютъ мнѣ онѣ“, Пушкинъ), Тоже и относительно іоническихъ стопъ. Присутствіе четырехчленныхъ стопъ, а также двучленныхъ стопъ, состоящихъ изъ двухъ арсисовъ или тезисовъ, приводитъ насъ къ заключенію, что стопа вовсе не совпадаетъ съ формой музыкальнаго такта; мы должны разбить въ двучленномъ тактѣ члены дѣленія на восьмушки, а въ трехчленномъ—на двѣнадцатыя доли, чтобы выразить метрическое дѣленіе въ музыкальномъ дѣленіи; мы стоимъ передъ альтернативой: или должны мы разбить принятыя въ нашей метрикѣ пять стопъ на тѣ же двадцать восемь стопъ, которыя встрѣчались въ греческомъ стихосложеніи, и разсматривать немногіе метрическіе размѣры какъ сложности изъ переложенія и сочетанія двадцати восьми возможныхъ стопъ; въ такомъ случаѣ всякое метрическое правило разбивается о сложности, лежащія въ основѣ топическаго стихосложенія; или должны мы основы нашей метрики вывести изъ ритмическихъ особенностей языка вмѣсто того, чтобы съ натяжкой примѣнять чуждыя намъ формы латинскаго и греческаго стихосложенія; въ послѣднемъ случаѣ мы подчиняемъ законы поэтическаго ритма законамъ ритма музыкальнаго; для этого требуется, во-первыхъ: чтобы законы музыкальнаго ритма были прочно установлены; во-вторыхъ: чтобы границы того, что мы называемъ ритмомъ въ поэзіи, были намъ до конца извѣстны; между тѣмъ поэтическій ритмъ не изученъ вовсе, какъ неизучена вся сложность акцентуацій въ тоническомъ стихосложеніи; прежде всего русскій стихъ не описанъ, или описанъ отчасти; всѣ виды неправильностей и отступленій, нормально лежащіе въ основѣ стиха, метрически опредѣлимаго какъ хорей или ямбъ,—не приведены въ систему. Поэтому ученіе о ритмѣ не существуетъ въ поэзіи; ритмъ есть нѣкоторое единство, къ которому приводится многообразіе метрическихъ сложностей; сумму отступленій въ предѣлахъ метра, формально принятаго, какъ ямбъ, хорей, дактиль, на первыхъ порахъ и придется обозначить, какъ элементы поэтическаго ритма; отношеніе этихъ элементовъ другъ къ другу и къ элементамъ метрическимъ есть слѣдующая ступень къ отысканію нѣкоторой истинной послѣдовательности въ употребленіи ударяемыхъ, полуударяемыхъ и неударяемыхъ слоговъ; искомый ритмъ есть единство въ взаимоотношеніи существующихъ сложностей въ чередованіи удареній; законы этого единства коренятся въ законахъ музыкальнаго ритма.

Долгое время ритмъ смѣшивался съ метромъ. Самое слово Rhythmus первоначально употреблялось, въ смыслѣ лада въ

пляскѣ и въ рѣчи: „Но въ варварской Латыни среднихъ вѣковъ“ — говоритъ Остолоповъ — „названіе сіе присвоено созвучнымъ окончаніямъ, и стихи съ такими окончаніями названы рифмическими, т.-е. согласными, складными. Въ русскомъ языкѣ наоборотъ слова вирша и стихъ принимаются иногда за рифму. Первое изъ сихъ словъ, нынѣ обветшалое, съ польскаго weirsz (versus) употреблено у Аполлоса въ правилахъ поэтическихъ (изд. 1790). Еще въ 1744 іеромонахъ Михаилъ Козачинскій въ панигирикѣ, сочиненномъ имъ въ честь императрицы Елизаветы Петровны на случай прибытія ея въ Кіевъ, употребляетъ слово рифмъ, Rhythmus, Rythm, въ сказанномъ здѣсь значеніи. Симеонъ Полоцкій называетъ стихи свои рифмами“. (Николай Остолоповъ. „Словарь древней и новой поэзіи“, часть третья, 1821).

Денисовъ указываетъ на то, что ритмъ бываетъ простой и сложный; простой ритмъ есть чередованіе сильныхъ и слабыхъ моментовъ времени; сложный ритмъ образуется сочетаніемъ ритмическихъ группъ, періодически возвращающихся; въ метрикѣ, по его мнѣнію, существуютъ четыре рода послѣдовательныхъ группъ: стопа, метрическій членъ, періодъ и система. (Денисовъ. „Основанія метрики у древнихъ грековъ и римлянъ“, Москва, 1888). Такимъ образомъ онъ соединяетъ понятіе о метрѣ съ понятіемъ о ритмѣ; приложеніе ритма къ поэзіи создаетъ метрику. Но въ русской поэзіи нѣтъ соотвѣтствія между ритмомъ и метромъ, потому что основаніе ея — тоника; многообразіе метрическихъ стопъ у древнихъ и однообразіе формально усвоенныхъ русскимъ языкомъ метровъ создаетъ противорѣчіе въ ученіи о метрѣ русскаго стиха.

Разнообразіе въ комбинаціи долготъ у древнихъ создало множество темповъ произнесенія (возможность неодинаковое количество слоговъ произносить въ одинаковое количество времени). Кратчайшее время произнесенія называлось у древнихъ χρόνος πρῶτος; долгій слогъ равнялся двумъ χρόνοι πρῶτοι (— = ◡ ◡); въ нѣкоторыхъ случаяхъ—болѣе (три, четыре, пять).

Заимствуемъ здѣсь нѣкоторыя данныя изъ сочиненія Денисова, „Основанія метрики у древнихъ грековъ и римлянъ“:

Стопа—кратчайшая ритмическая (а по нашему метрическая) группа; наименьшая стопа состоитъ изъ трехъ χρόνοι πρῶτοι; наибольшая — изъ шести; стопы дѣлились по отношенію сильной части къ слабой: если это отношеніе, какъ 2 : 1, то имѣли: хорей —² | ◡¹, ямбъ ◡¹ | —², нисходящій іоникъ —⁴— | ◡²◡, восходящій іоникъ ◡²◡ | —⁴—; если это отношеніе было, какъ 2 : 2, то имѣли: дактиль —² | ◡²◡, анапестъ ◡²◡ |

—^{2}; если это отношеніе было, какъ 3 : 2, то пэанъ (или пэонъ); если, какъ 3 : 4, то — эпитриты; если, какъ 3 : 1, то ⏑^{3}— | ⏑^{1}; если 3 : 5, то: ⏑^{3}— | —⏑^{5} — или ⏑^{3}— | ⏑ ⏑^{5}⏑ —, т.-е. комбинація ямба съ пэаномъ; вотъ этотъ-то послѣдній случай насъ интересуетъ; русская метрика не касается комбинаціи стопъ ямбическихъ съ пэаническими, а между тѣмъ многообразія ямбовъ основаны на этомъ соединеніи стопъ; она образуетъ такъ называемое соединеніе двухъ стопъ, образующихъ нѣчто цѣлое; или же диподія есть такой комплексъ долготъ и краткостей, въ который входятъ такъ называемыя ирраціональныя стопы, т.-е., такія въ которыхъ $1^{1}/_{2}$ χρόνος πρῶτος приходится на тезисъ, и только $^{3}/_{4}$ на арсисъ; Вестфаль принимаетъ въ нихъ за тезисъ долгій + краткій, а за арсисъ лишь одинъ краткій; такимъ образомъ диподіей будетъ называться такая комбинація стопъ, въ которой ямбическая стопа соединена съ пэанической ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ —; наконецъ, въ древней метрикѣ упоминается о сложномъ тактѣ — такъ называемомъ дохміи, состоящемъ изъ 8 χρ. πρ., какъ-то: ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑; такая комбинація долгихъ и краткихъ можетъ встрѣчаться и въ русскомъ стихѣ; напримѣръ, „величественные лѣ | са“. Два краткихъ могутъ образовать долгій; и наоборотъ: въ первомъ случаѣ будемъ имѣть дѣло со стяженіемъ, во второмъ случаѣ съ распущеніемъ; на этомъ основаны комбинаціи гексаметрическихъ формъ (чередованіе спондеевъ съ дактилями); въ русскомъ гексаметрѣ спондеямъ соотвѣтствуютъ трохеи, но это не всегда правильно; въ русскомъ анапестѣ и амфибрахіи мы имѣемъ нѣчто соотвѣтственное стяженію; особенно интересно примѣненіе паузъ въ русскомъ стихѣ; какъ извѣстно въ нѣкоторыхъ стопахъ въ греческой версификаціи не доставало нужнаго количества слоговъ; отсутствіе слоговъ могло быть восполнено паузой; пауза у древнихъ называлась χρόνος κενός; у Гете, Гейне тоническій стихъ изобилуетъ χρόνοι κενοί; у насъ же паузу главнымъ образомъ ввели модернисты; впервые мы встрѣчаемъ паузу у З. Н. Гиппіусъ и Брюсова въ трехдольныхъ размѣрахъ („Твоя дѣ | ва со взо | ромъ ⏑ „ жгу | чимъ“); особенно удачно примѣняетъ паузы Ал. Блокъ (А вѣтеръ | зовущій | ⏑ „ съ сѣвера). Теперь употребленіе паузъ уже никого не удивляетъ; но еще пять-шесть лѣтъ тому назадъ употребленіе паузъ русская критика встрѣтила, какъ недопустимое новшество, какъ неумѣніе писать стихи.

Метрическій членъ. Группа слѣдующихъ другъ за другомъ стопъ, въ которой ритмическое удареніе одной стопы подчиняетъ ритмическое удареніе остальныхъ, называлась метрическимъ членомъ (κῶλον). Членъ, представлявшій законченное цѣлое, назывался періодомъ; иногда въ періодъ входила группа членовъ; періодъ, состоящій изъ одного или двухъ

членовъ, назывался μέτρον; періодъ двучленный или одночленный, но содержащій не менѣе 15 πρῶτοι χρόνοι, назывался стихомъ, какъ то: ямбическій триметръ, дактилическій гексаметръ и т. д. Если члены періода равностопны и равночисленны, то они обозначаемы одинаковой буквой; въ двучленномъ періодѣ первый членъ—протазисъ; второй—аподозисъ; въ трехчленномъ періодѣ при схемѣ a b a a—онъ назывался προωδικόν; при схемѣ a b a—μεσωδικόν, при схемѣ a a b—ἐπωδικόν; четырехчленный періодъ схемы a b b a—παλινωδικόν; при схемѣ a b b c—περιωδικόν. Съ вопросомъ о періодѣ связанъ вопросъ о строкѣ: по Денисову въ древнюю пору александрійской эпохи одно- *или* дву-членные періоды писались въ строку; въ многочленныхъ—каждый членъ въ отдѣльную строку; позднѣе не только дактилическій гексаметръ писался въ двѣ строки, но и самый маленькій членъ писался съ отдѣльной строки; въ современной поэзіи каждый метрическій членъ занимаетъ отдѣльную строку.

Наконецъ, самостоятельная группа членовъ и періодовъ, представляющая одно цѣлое, есть система; строфа есть метрическая группа, превышающая предѣлы стиха и вмѣстѣ съ тѣмъ повторяющаяся.

По характеру стопъ греческое стихосложеніе различало слѣдующія формы.

Трохей (хорей) (— ◡), то есть, три χρόνοι πρῶτοι (отъ греческаго χορεία, то есть, пляска); обыкновенно соединялся въ диподіи; иногда во второй стопѣ диподіи слѣдовалъ ирраціональный спондей (⏗ —), замѣняемый ирраціональнымъ анапестомъ; наибольшій трохеическій членъ заключалъ не болѣе 18 χρ. πρ.; трохей—производитъ впечатлѣніе быстроты, а распущеніе долгаго въ два краткихъ увеличиваетъ впечатлѣніе быстроты; чаще употреблялся монометръ (— ◡ — ⏑), и тифалликъ (— ◡ — ◡ — ⏗), тетраметръ (4 диподіи); у лириковъ трохеическая строфа можетъ состоять изъ двухъ двучленныхъ періодовъ; трохеическіе стопы—у Эсхила; въ комедіи—у Аристофана.

Ямбъ (⏑ —)—три χρόνοι πρῶτοι; стопы соединяются въ диподіи; отъ глагола ἰάπτω (ругаю); ямбы употреблялись первоначально въ сатирическихъ стихотвореніяхъ; изобрѣтеніе ямба приписывали также Архилоху; производили слово ямбъ и отъ Ямба (сына Эхо и Пана), и отъ Ямбы (прислужницы Елевзинскаго царя Келевса); наиболѣе употребительны были монометръ (усѣченный и неусѣченный), диметръ, триметръ, хоріямбъ, тетраметръ; въ лирической поэзіи было употребительно сочетаніе диметра съ триметромъ и т. д.

Спондей: — —.

Пиррихій: ◡ ◡; Остолоповъ приводитъ мнѣніе, что слово это происходитъ отъ πυρριχή (скорая пляска); слова къ пляскѣ пѣлись съ употребленіемъ пиррихическихъ стопъ. Денисовъ упоминаетъ о пиррихіи лишь вскользь, какъ о невозможной стопѣ, употребляемой древними метриками.

Дактиль: — ◡ ◡; отъ слова δάκτυλος (палецъ), такъ какъ въ пальцѣ три сустава, изъ которыхъ одинъ вдвое больше двухъ слѣдующихъ; приписывали изобрѣтеніе этой стопы самому богу Вакху; состоитъ изъ четырехъ πρ. χρ.; дактили исполняемы были двояко: болѣе медленно (тогда каждая стопа носила самостоятельное удареніе), или быстро (тогда диподія являлась единицей измѣренія); такіе дактили назывались циклическими; долгій слогъ дактиля распускался рѣдко (только въ циклическихъ дактиляхъ у Грековъ, и у до-классическихъ поэтовъ и Римлянъ); стяженія же въ дактилическихъ стопахъ часты; самый большой дактилическій членъ—изъ 16 χρ. πρ.; изъ употребительныхъ размѣровъ—гексаметръ и пентаметръ; въ дактилическомъ гексаметрѣ—три главныхъ цезуры:

1) — ◡ ◡ — ◡ ◡ — | ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ⏓ (πενθημιμερής)
2) — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ | ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ⏓ (μετά τρίτον τροχαῖον)
3) — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — | ◡ ◡ — ◡ ◡ — ⏓ (ἑφθημιμερής)

Анапестъ: ◡ ◡ —; греки называли этотъ размѣръ антидактилемъ; отъ слова ἀναπαίω (ударяю послѣ); названіе произошло отъ пляски, въ которой ударяли ногами противоположнымъ образомъ, нежели при пѣніи дактилическихъ пѣсенъ; анапестъ, по Остолопову, предполагаетъ большую нѣжность слога; анапестическая стопа состоитъ изъ четырехъ χρ. πρ.; двѣ анапестическихъ стопы соединяются въ диподію и служатъ единицей измѣренія; указываютъ на существованіе циклическихъ анапестовъ, коихъ характеръ мало извѣстенъ; долгій слогъ анапеста можетъ быть распущенъ; тогда имѣемъ прокелевзматикъ: ◡ ◡ ◡ ◡; два краткихъ могутъ быть стянуты; тогда имѣемъ спондей; самый большой членъ изъ 16 χρόνοι πρῶτοι; употребительны усѣченный на слогъ и неусѣченный диметръ; далѣе усѣченный на стопу диметръ; усѣченный и неусѣченный триметръ, усѣченный на слогъ тетраметръ; въ монодической греческой лирикѣ анапесты употреблялись только въ хоровой лирикѣ.

Пэаны (или пэоны); употреблялись въ гимнахъ Апполону; пэаническая стопа изъ пяти χρ. πρ.; четыре главныхъ формы: пэанъ первый: — ◡ ◡ ◡; второй: ◡ — ◡ ◡; третій: ◡ ◡ — ◡; четвертый: ◡ ◡ ◡ —. Въ русскомъ стихосложеніи пэанъ второй и четвертый встрѣчается въ ямбѣ (диподія); пэанъ

первый и третій—въ трохеѣ; въ пеанахъ два краткихъ стягиваются въ одинъ долгій; и тогда имѣемъ бакхій первый: ⏑——; второй —⏑—; третій ——⏑; эти формы употреблялись въ гимнахъ въ честь Вакха; большій членъ заключалъ до 25 χρ. πρ.

Кретики. Вторая форма бакхія называлась также кретикомъ (—⏑—); у латинскихъ комиковъ кретикъ являлся въ ирраціональной формѣ (—⏒—); второй долгій подвергался распущенію; долгій кретика могъ заступать мѣсто цѣлой стопы; кретики употреблялись, какъ диметръ, триметръ, тетраметръ, пентаметръ; въ хоровой лирикѣ исполненіе пэановъ и кретиковъ сопровождалось пляской; въ трагедіи кретики рѣдки; въ комедіи—часты. Въ латинской и греческой поэзіи кретики соединялись съ трохеями въ предѣлахъ одного и того же члена.

Іоники и хоріямбы: состоятъ изъ шести πρ. χρ.; a) ϑ α (нисходящій іоникъ); b) α ϑ (восходящій); c) хоріямбъ ϑ α ϑ.

Нисходящій іоникъ: ——⏑⏑; восходящій іоникъ ⏑⏑——; хоріямбъ: —⏑⏑— (въ греческой трагедіи хоріямбы только въ соединеніи съ іониками); Остолоповъ приводитъ стихотвореніе Висковатова, написанное хоріямбомъ; оно начинается:

„Свѣтлой зарей блещетъ востокъ...
„Утро явясь—землю живитъ,
„Будитъ весь міръ и т. д."

Дохмій; отъ прилагательнаго δόχμιος (кривой) для обозначенія перемѣны ритма; дохмій состоялъ изъ ямба и кретика ⏑—|—⏑—; употреблялся для выраженія взрыва чувства; въ дохміи возможно распущеніе долгихъ слоговъ (каждый долгій замѣнимъ двумя краткими; дохмій можетъ имѣть 32 формы; Вестфаль видитъ въ дохміи усѣченную бакхическую диподію; Викель утверждаетъ, что здѣсь мы имѣемъ ямбическую триподію; приводя мнѣнія этихъ ученыхъ, Денисовъ уклоняется отъ выраженія собственнаго взгляда; мы же должны утверждать здѣсь ямбическую триподію: понимая дохмій, какъ ямбическую триподію, мы имѣемъ возможность усматривать его не только въ греческой метрикѣ, но и въ русскомъ ямбѣ; примѣръ: „Какъ де́моны глухо́-нѣмые"...

Дактилотрохей; соединеніе дактиля съ трохеемъ; при соединеніи членовъ, принадлежащихъ къ разному метру, происходитъ или уравненіе стопъ, или перемѣна ритмическаго хода.

Эпитритъ: четыре формы; эпитритъ первый: ⏑———; второй: —⏑——; третій: ——⏑—; четвертый: ———⏑; встрѣчаются въ русскомъ ямбѣ эпитритъ первый и третій; въ хореѣ — эпитритъ второй и четвертый; Бэкъ высказалъ предположеніе, что эпитритъ есть трохеическая диподія съ ирраціональнымъ спондеемъ во второй стопѣ; онъ разумѣетъ собственно вторую форму: —⏑——; распредѣленіе χρόνοι πρῶτοι въ этомъ эпитритѣ таково: $\overset{2}{-}\ \overset{1}{\smile}\ \overset{12/7}{-}\ \overset{9/7}{-}$; Германъ держится тутъ ученія древнихъ метриковъ; у него распредѣленіе элементовъ времени таково: $\overset{2}{-}\ \overset{1}{\smile}\ \overset{2}{-}\ \overset{2}{-}$; Вестфаль стопу эпитрита приравниваетъ къ дактилической стопѣ, такъ что въ дактилѣ будетъ: $\overset{2}{-}\ \overset{1}{\smile}\ \overset{1}{\smile}$; въ эпитритѣ — $\overset{8/3}{-}\ \overset{4/3}{\smile}\ \overset{2}{-}\ \overset{2}{-}$; эпитритъ соединяется съ дактилемъ въ дактило-эпитритъ; распущеніе долгаго слога въ эпитритѣ рѣдко; дактило-эпитриты встрѣчались въ хоровой лирикѣ, у Пиндара, въ „Прометеѣ“ Эсхила, чаще у Софокла, у Эврипида.

Къ числу рѣдкихъ, но встрѣчавшихся стопъ слѣдуетъ отнести еще:

Молоссъ: ———; думаютъ, что слово это произошло отъ гимновъ, которые пѣлись въ храмѣ Юпитера Молосскаго, или отъ пѣсенъ въ честь Молосса, сына Пирра и Андромахи, или же отъ Эпирскаго народа, Молоссовъ, пѣвшихъ протяжныя пѣсни предъ сраженіемъ.

Трибрахій: ⏑⏑⏑; отъ τρεῖς (три) и βραχύς (короткій);
Амфибрахій: ⏑—⏑;
Диспондей: ————;
Дипиррихій: ⏑⏑⏑⏑.

Смѣшанные размѣры: къ смѣшаннымъ размѣрамъ относились такіе, одинъ и тотъ же членъ которыхъ состоялъ изъ разнометричныхъ стопъ; смѣшанные размѣры назывались логоэдическими; формы ихъ—многообразны; въ числѣ этихъ формъ наиболѣе употребительными считались:

1. Адонисовскій стихъ: —⏑⏑—⏑; свое названіе онъ получилъ отъ гимновъ въ честь Адониса; часто заключалъ сапфическую строфу.

2. Ферекратовскій стихъ: —⏑⏑—⏑—⏒; или —⏒—⏑⏑—⏒; у древнихъ метриковъ лишь вторая форма называлась Ферекратовскимъ стихомъ.

3. Гликоновскій стихъ: —⏑⏑— | ⏑—⏑⏓; или: —⏒ | —⏑⏑— | ⏑—⏓.

4. Алкеевскій стихъ: изобрѣтателемъ считался лирикъ Алкей; были два Алкеевскихъ стиха — большой (одиннадцатисложный) и малый (десятисложный): строфа состояла изъ четы-

рехъ Алкеевскихъ стиховъ; этой строфой часто пользовался Горацій; Остолоповъ приводитъ по русски образецъ этого стиха:

„Премудро скрыли боги грядущее"..

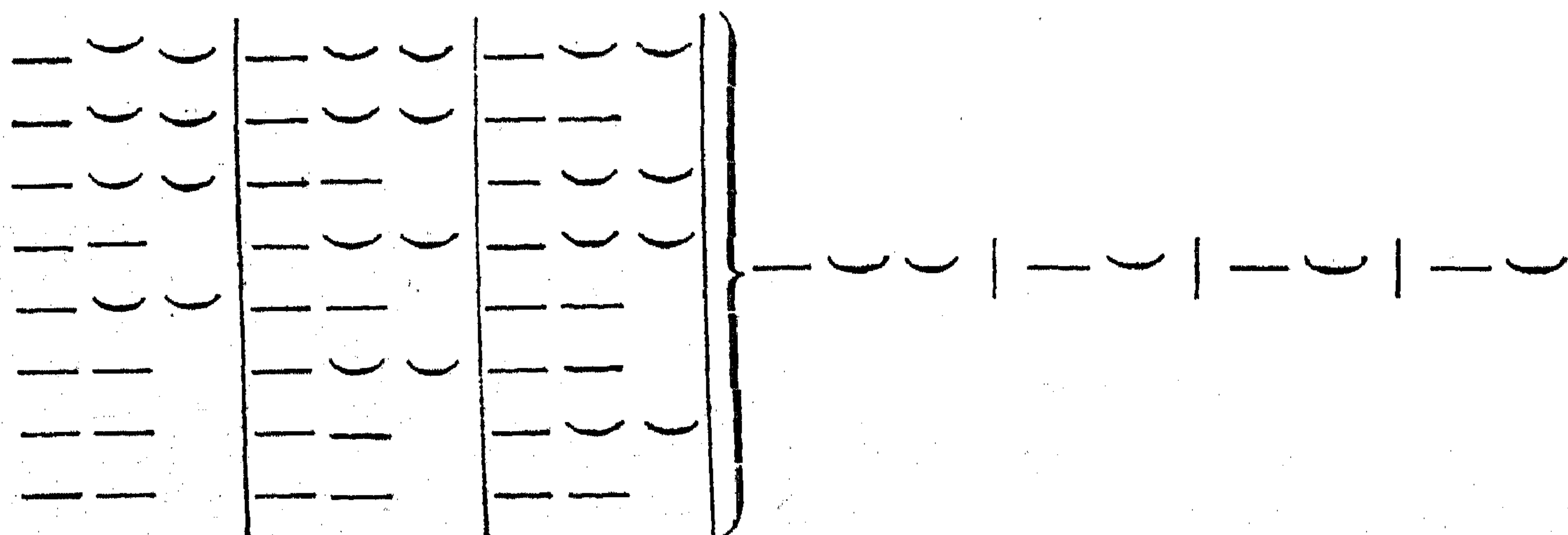
5. Паремическій стихъ: ⏖ — ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏓; или: ⏖ — ⏖ — ⏑ ⏑ | — ⏓.

6. Фалекейскій стихъ: — ⏖ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⏑ —; встрѣчается у Θеокрита, Катулла.

7. Малый сапфическій: ⏑ — | — ⏖ | — | ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓; употреблялся, какъ составная часть сапфической строфы; Катуллъ— первый латинскій поэтъ, у котораго встрѣчался этотъ стихъ; послѣ Горація цезура въ третьей стопѣ исчезаетъ. Изъ русскихъ поэтовъ сапфическимъ стихомъ пользовался Сергѣй Соловьевъ.

8. Праксиллическій стихъ: | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑.

9. Архилоховъ стихъ: малый: — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⏑; или: — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ |; большой Архилоховъ стихъ состоялъ изъ семи стопъ; три первыя стопы—дактили или спондеи, четвертая—дактиль; три послѣднія—хорей; Архилоховскій стихъ имѣлъ 8 модификацій:



10. Асклепіадовскій стихъ: Приписывался Асклепіаду; малый Асклепіадовскій стихъ: — ⏖ | — ⏑ ⏑ | — | — ⏑ ⏑ | — ⏓; у Горація онъ часто встрѣчается съ Гликоновскимъ стихомъ; Востоковъ приводитъ примѣръ малаго Асклепіадовскаго стиха: „Крѣпче мѣди себѣ создалъ я памятникъ"; большой Асклепіадовскій стихъ есть сочетаніе двухъ усѣченныхъ на слогъ Ферекратовскихъ стиха съ усѣченнымъ на слогъ Адонисовскимъ.

11. Алкмановскій стихъ; приписывается поэту Алкману; Алкмановъ стихъ бываетъ четырехъ родовъ: 1) — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —; 2) — ⏑ ⏑ | — — | — ⏑ ⏑ | —; 3) — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ |; 4) Изъ трехъ стопъ, служащихъ окончаніемъ гексаметра.

12. Пріапическій стихъ: соединеніе Гликоновскаго съ Ферекратовскимъ; принимаетъ различныя формы, смотря по положенію дактилической стопы.

13. Хореикъ; 1) — ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑; 2) — ⏑ | — ⏑ | —; 3) вольный хореикъ: заключаетъ хорей, спондей, дактиль и долгій слогъ.

14. Кратиновскій стихъ, состоящій изъ перваго Гликоновскаго стиха съ усѣченными слогами и трохеическаго диметра.

Что касается до строфъ, то были двухстрочныя, трехстрочныя, четырехстрочныя строфы и т. д.

Древній римскій размѣръ былъ основанъ на чередованіи краткихъ и долгихъ (⏑ — ⏑ —...); это, такъ называемый, сатурнійскій стихъ.

Метрическія схемы древнихъ грековъ развились изъ пѣнія и танца; не даромъ стопа (pes)—простѣйшее ритмическое цѣлое—называется стопою; здѣсь мы имѣемъ воспоминаніе о темпѣ танца; по Александру Веселовскому „Поэзія некультурныхъ народовъ проявляется главнымъ образомъ въ формахъ хорическаго синкретизма"; текстъ вначалѣ импровизируется; „у минкопіевъ дирижеръ, онъ же сочинитель пляски и пѣсни, отбиваетъ тактъ ногою о доску..." „Дѣло не въ значеніи словъ, а въ ритмическомъ распорядкѣ;... слова коверкаются въ угоду темпу"... „Въ отрывкахъ недавно открытаго диѳирамба Вакхилида сюжетъ—возвращеніе Тезея...; корифей ведетъ партію Эгея, хоръ представляетъ аѳинянокъ: онѣ спрашиваютъ царя о появленіи какого-то незнаемаго витязя... Эгей отвѣчаетъ. Сохранилось четыре строфы, въ чередованіи вопросовъ и отвѣтовъ". „Принципъ двухъ или нѣсколькихъ хоровъ удержался въ условіяхъ культуры" (См. статью А. Веселовскаго „Эпическія повторенія, какъ хронологическій моментъ". Журналъ Мин. Нар. Пр. 1897. Апрѣль). Въ связи съ происхожденіемъ поэзіи изъ музыки и танца чрезъ пѣсню стоитъ вопросъ о первѣйшихъ поэтическихъ формахъ; Купперъ указываетъ на то, что рапсоды одѣвались въ красныя одежды, когда пѣли Илліаду, и въ голубыя, когда пѣли Одиссею. Моментъ пѣнія и пляски заставляетъ насъ полагать, что лирическая, а не эпическая поэзія была первоначальной формой; по Гегелю, эпическая поэзія предшествовала лирической; драматическая поэзія вѣнчала лирику съ эпосомъ; подобные же взгляды высказываетъ Карръеръ. Между тѣмъ Жанъ-Поль Рихтеръ, Бенаръ, Бенлёвъ, Леонъ Готье, высказались за первоначальность лирическихъ формъ поэзіи. Этнографическая же школа въ лицѣ Мюллендорфа, Ваккернагеля, фонъ-Лиліенкрона, Уланда, Гейера, высказалась за хоровой синкретизмъ.

Якобовскій въ сочиненіи „Urlyrik" высказывается за ея субъективизмъ; ритмъ въ поэзіи показываетъ ея возникновеніе

изъ пляски, сопровождаемой восклицаніями, гдѣ уже дано начало стиха.

Къ затронутому вопросу относятся между прочимъ слѣдующія сочиненія (заимствую изъ Веселовскаго):

Александръ Веселовскій. Три главы изъ исторической поэтики.

Carrière. Wesen und Formen der Poesie.

„ Die Kunst im Zusammenhang mit der Culturentwicklung.

Werner. Lyrik.

Lacombe. Introduction à l'histoire litteraire.

Jakobowsky. Urlyrik.

Brugmann. Poetik, Naturlehre der Dichtung.

Wolf. Poetik.

Къ взгляду Якобовскаго на происхожденіе позднѣйшихъ поэтическихъ формъ изъ лирики примыкаетъ и Вестфаль.

Аккомпаниментъ исполнялъ въ древности ту же мелодію, что и голосъ; позднѣе, при аккомпаниментѣ каждый инструментъ велъ свою партію; Пиндаръ ввелъ во время исполненія своихъ одъ аккомпаниментъ форминкса къ флейтамъ; среди духовыхъ инструментовъ, бывшихъ въ употребленіи у древнихъ, Денисовъ указываетъ на αὐλος (родъ кларнета); среди струнныхъ были—λύρα, κιθάρα, φόρμιγξ, βάρβιτον; струнные инструменты употреблялись на праздникахъ въ честь Аполлона, духовые—въ честь Діониса; между декламаціей и пѣніемъ употреблялся родъ речитатива (παρακαταλογή); соединеніе танца съ пѣніемъ было таково, что или пѣвцы были исполнителями танца, или пѣніе исполнялось одними, а танецъ—другими. Трагедія вышла изъ диѳирамба; въ исполненіи диѳирамба главную партію велъ корифей; изъ корифея вышелъ актеръ; „съ выдѣленіемъ корифея“ говоритъ Александръ Веселовскій „и текстъ его сказа долженъ былъ принять устойчивыя формы, смѣнивъ капризы импровизаціи... диѳирамбическій хоръ подпѣвалъ корифею, завязывался діалогъ... участіе хора, постепенно сокращавшееся въ трагедіи,... настолько отошло..., что его пришлось объяснять наново... Шлегель назвалъ его идеальнымъ зрителемъ“.... „Для Ницше хоръ—символъ всей діонисовской возбужденной массы“. („Историческая поэтика“).

Архитектоника стопы,—строки, строфы,—въ поэзіи тѣсно связана съ музыкой; эта связь поэзіи съ музыкальнымъ паѳосомъ души, сохранившаяся и живая доселѣ, отдѣляетъ поэтическій ритмъ отъ метра; метръ—кристаллизованный ритмъ въ исторически сложившихся формахъ; но сама форма лишь извнѣ кристаллизована въ опредѣленныхъ границахъ; въ предѣлахъ формы—рядъ

ирраціональныхъ моментовъ времени—неуловимыхъ ускореній и замедленій; накопленіе этихъ ускореній и замедленій въ одномъ направленіи способно создать рядъ новыхъ, переходныхъ метрическихъ формъ, не нарушая явно предѣлы родовой формы; вотъ почему ритмъ въ поэзіи мы отдѣляемъ отъ метра; въ генетическомъ развитіи поэтическихъ формъ музыкальный ритмъ есть нѣчто родовое по отношенію къ метру; въ данной поэтической формѣ—наоборотъ: ритмъ есть всегда нѣчто индивидуальное по отношенію къ формѣ; между ритмомъ и метромъ происходитъ всегда глухая борьба; выраженіе этой борьбы болѣе всего насъ плѣняетъ въ индивидуальныхъ формахъ. Ученіе о метрическихъ формахъ безъ установленія въ поэзіи законовъ ритма навсегда останется сухимъ и подчасъ психологически непонятнымъ перечисленіемъ формъ.

Въ русскомъ языкѣ возможны самыя разнообразныя метрическія стопы; въ русскомъ языкѣ теоретически допустимы и всѣ приведенные метрическіе стихи; кромѣ того: особенность русскаго стихосложенія, какъ стихосложенія тоническаго (т.-е. такого, которое зависитъ не отъ долготы и краткости слоговъ, не отъ ихъ количества, а отъ удареній), допускаетъ безконечную комбинацію приведенныхъ стопъ. Въ одномъ, будто бы ямбическомъ размѣрѣ (◡ —) мы встрѣчаемъ: 1) Хореическія стопы („Или | пророкъ, | или | поэтъ“... 2) Спондеическія („Нѣтъ, я | не Байронъ“... Лермонтовъ) 3) Пиррихическія („Напо | мина | ютъ мнѣ | онѣ“... Пушкинъ) 4) Дактилическія („Сильнѣй | мы лю- | | бимъ и су | евѣ | рнѣй“... Тютчевъ. 5) Молоссъ („Мой Богъ и | ли за бы лъ | ме ня“...) и т. д.

Отсюда ясно, что единство ямба, хорея, амфибрахія, какъ опредѣленныхъ формъ русскаго стихосложенія, заключается вовсе не въ правильности чередованія соотвѣтствующихъ стопъ, а въ нѣкоторомъ музыкальномъ единствѣ, приближающемъ данную метрическую сложность къ простотѣ, символически опредѣляемой, какъ та или иная метрическа яформа; это музыкальное единство и есть ритмъ.

Ритмическій характеръ той или иной метрической формы особенно ярко бросался въ глаза при изученіи всѣхъ модификацій гексаметра; здѣсь ритмическая индивидуальность поэта сказалась съ особенной яркостью. Гексаметръ состоитъ изъ шести стопъ, представляющихъ собою всѣ виды комбинацій спондеевъ съ дактилями.

Обозначая дактили черезъ D, а спондеи черезъ S, мы можемъ привести слѣдующую таблицу для русскаго гексаметра:

1)—DDDDDS.	5)—SDDDDS.	9)—SDSDDS.	13)—SDSSDS.
2)—DDDSDS.	6)—DDSSDS.	10)—DSSDDS.	14)—SSDSDS.
3)—DDSDDS.	7)—SSDDDS.	11)—SDDSDS.	15)—SSSDDS.
4)—DSDDDS.	8)—DSDSDS.	12)—DSSSDS.	16)—SSSSDS.

Заимствуя изъ Новосадскаго таблицу гексаметрическихъ формъ въ орфическихъ гимнахъ, мы имѣемъ слѣдующее многообразіе.

1) DDDDDS.	8) SDDSDS.	15) SDSSDS.	22) SSDDSS.
2) DSDDDS.	9) DSSDDS.	16) DSDDSS.	23) DDSDSS.
3) SDDDDS.	10) DDSSDS.	17) DDDDSS.	24) DDSSSS.
4) DDDSDS.	11) SDSDDS.	18) SSSSDS.	25) SDSSSS.
5) DDSDDS.	12) SSDSDS.	19) SDDDSS.	26) DSDSSS.
6) DSDSDS.	13) SSSDDS.	20) DSSSDS.	27) DSSDSD.
7) SSDDDS.	14) DSSSDS.	21) DDDSSS.	

Орфическіе гимны богаче допускаемаго русскаго гексаметра на 11 модификацій; это происходитъ оттого, что пятая стопа шестистопнагоге ксаметра въ русскомъ языкѣ de facto неизмѣнно дактилическая, что конечно не правило, какъ думаетъ Остолоповъ.

У Гесіода мы встрѣчаемъ 28 формъ; у Гомера 32 формы.

Сравнивая богатство Гомеровскаго гексаметра съ послѣдующими гексаметрическими формами. Новосадскій въ своемъ сочиненіи „Орфическіе гимны" приводитъ слѣдующую картину обѣднѣнія гексаметра:

У Гомера мы встрѣчаемъ.	32	модификаціи.
У Гесіода уже только. .	28.	
Въ орфическихъ гимнахъ .	27.	
У Діонисія Періегета . .	24.	
У Каллимаха	21.	
У Нонна Панополитанскаго	9.	
У Павла Силентіарія . .	6.	

Тутъ мы имѣемъ наглядный примѣръ того, что мы называемъ элементами ритма въ предѣлахъ метра; гексаметръ есть форма чисто ритмическая, благодаря тому, что допускаетъ полную свободу въ комбинаціи спондеическихъ и дактилическихъ стопъ въ противоположность, напримѣръ, формальному опредѣленію ямба, какъ метра, состоящаго изъ чередованія короткихъ (неударяемыхъ) и ударяемыхъ (долгихъ) слоговъ; въ статьѣ „Лирика и экспериментъ" мы доказываемъ, что такого ямба и не существуетъ вовсе: онъ приснился школьнымъ схоластикамъ и ни одинъ дѣйствительный поэтъ не слѣдовалъ метрическимъ предписаніямъ этихъ схоластиковъ. Подобно тому, какъ гексаметръ пролился изъ музыкальной стихіи греческаго народа, какъ ритмъ, а вовсе не какъ метръ, русскій, такъ называемый, ямбъ есть такая же ритмическая, школьному произволу неподчиненная форма; достаточно сказать, что въ русскомъ четырехстопномъ ямбѣ существуетъ до шестидесяти различныхъ строкъ, если не принимать во вниманіе болѣе тонкихъ, для уха почти неуловимыхъ, но все же

существующихъ модификацій; въ пятистопномъ и шестистопномъ ямбѣ этихъ модификацій несравненно больше, и тѣмъ не менѣе, такъ называемый, ямбъ есть нѣкоторое единство, только не метрическое, а ритмическое.

[11]) Понятіе о формѣ, какъ матеріалѣ техническаго воплощенія творчества, условно; въ зависимости отъ метода, съ которымъ мы подходимъ къ эстетикѣ, это понятіе о матеріалѣ мѣняется.

ЛИРИКА и ЭКСПЕРИМЕНТЪ.

Статья читана въ Москвѣ въ видѣ публичной лекціи въ 1909 г. Первоначально статья задумана, какъ вступительная глава къ книгѣ моей „Опытъ характеристики русскаго четырехстопнаго ямба". Въ виду того, что планъ моей книги измѣнился, я печатаю статью въ нѣсколько расширенномъ видѣ; для пополненія ея я воспользовался нѣкоторыми черновыми набросками къ одному несостоявшемуся курсу лекцій въ 1908 году; этотъ курсъ мнѣ не дали прочесть въ томъ полномъ видѣ, въ какомъ я этого желалъ; мнѣ остается съ горечью признаться, что я на протяженіи семи лѣтъ не имѣлъ возможности напечатать ни одной статьи, гдѣ могъ бы развить интересующія меня идеи съ достаточной полнотой и членораздѣльностью; отъ меня требовали статей только на „животрепещущія" темы съ обязательной полемикой, либо съ расжеванностью, отрѣзающей возможность развить собственный взглядъ на вещи; почти всѣ статьи, предлагаемыя вниманію читателя въ этой книги, писались съ убійственной для самостоятельнаго творчества мыслью, чтобы онѣ не превысили слишкомъ печатнаго листа; оттого-то невольная скомканность меня интересующихъ идей; оттого-то и настоящая статья, которую я первоначально выдѣлилъ для журнала, носитъ всѣ недостатки моего вынужденнаго письма. Это скорѣй „Взглядъ и нѣчто", нежели изслѣдованіе; передъ тѣмъ, какъ отдать статью въ наборъ я наскоро ее дополнилъ.

[1]) До сихъ поръ вопросъ объ отношеніи проблемы цѣнностей къ проблемамъ познанія наталкивался на рядъ непримиримыхъ противорѣчій; въ сжатомъ видѣ я касался этихъ противорѣчій въ своей статьѣ „Эмблематика смысла". Въ настоящее время, частью благодаря работамъ Мюнстерберга, частью подъ вліяніемъ новаго пути, на который вступаетъ Фрейбургская школа философіи, занимающій насъ вопросъ получаетъ болѣе правильное освѣщеніе. Въ рѣшеніи вопроса о цѣнностяхъ открывается по-новому роль психологическаго метода и вмѣстѣ съ тѣмъ теорія знанія не вовсе сдаетъ свои позиціи.

[2]) Всякая теорія искусства, какъ бы она ни игнорировала феномены искусства, невозможна безъ этихъ феноменовъ, потому что самое отвлеченное представленіе о красотѣ возникаетъ только тогда, когда мы имѣемъ передъ собой факты красоты; всякая эстетика въ процессѣ генетическаго развитія есть post factum; эстетическій опытъ есть prius всякой эстетики; и потому-то, если хотимъ мы составить себѣ ясное представленіе о томъ, что считало прекраснымъ человѣчество, мы должны отказаться отъ апріорныхъ сужденій и описать фактическія данности; фактическими данностями являются: во-первыхъ, группы искусствъ, во-вторыхъ, группы произведеній въ предѣлахъ каждой группы; прежде, нежели рѣшать вопросы о соотношеніи формъ искусства или о назначеніи любой формы, мы должны отказаться отъ господствующихъ взглядовъ о формѣ и приступить къ единичному описанію даннаго произведенія, какъ чего-то, замкнутаго въ себѣ самомъ; проще говоря: съ полнѣйшей искренностью должны мы описать все, что видимъ или слышимъ въ данномъ случаѣ; если мы видимъ статую, мы должны включить въ наше описаніе упоминаніе о томъ, что статуя эта занимаетъ въ пространствѣ нѣкоторое мѣсто, что она—мраморная, что впечатлѣніе выпуклыхъ и вогнутыхъ ея частей получается: во-первыхъ, путемъ осязанія ея руками, и во-вторыхъ, путемъ воспріятія ея зрѣніемъ; мы должны въ послѣднемъ случаѣ упомянуть о томъ, что зрительное впечатлѣніе нахожденія статуи въ пространствѣ получается путемъ игры свѣта и тѣни; мы должны дать отчетъ о впечатлѣніи нашемъ при осязаніи статуи руками; какъ знать, быть можетъ въ будущихъ выводахъ, касающихся скульптуры, связь осязательнаго впечатлѣнія съ впечатлѣніемъ зрительнымъ найдетъ свое выраженіе; мы должны описать данный памятникъ искусства всесторонне и лишь на основаніи богатаго и разносторонняго матеріала, въ любой области искусства мы можемъ себѣ позволить расчлененіе нашего описанія по группамъ. До сихъ поръ такого всесторонне полнаго описанія памятниковъ искусства мы не встрѣчали; оттого-то экспериментальная эстетика никогда не возникала, какъ точная наука. Можемъ ли мы считать за экспериментъ въ области эстетики всѣ наблюденія надъ свойствами квадратовъ и другихъ правильныхъ геометрическихъ фигуръ, который практиковала Фехнеровская школа? Вѣдь эти геометрическія фигуры даны конкретно въ живописи и зодчествѣ; до описанія линій и формъ, данныхъ въ краскѣ и веществѣ, въ сопоставленіи съ конкретными же фигурами, данными здѣсь же въ той или иной краскѣ или въ томъ или иномъ веществѣ, мы не имѣемъ права наши экспериментальные выводы относительно линій и формъ считать выводами, могущими что-либо намъ разъяснить въ области эстетики; еще болѣе безполезно начинать экспериментъ съ изученія соотношенія между зрительнымъ впечатлѣніемъ и зрительнымъ

нервомъ, наблюдая измѣненія этого нерва: вѣдь въ первоначальномъ впечатлѣніи отъ зрительнаго воспріятія нѣтъ ничего указывающаго намъ на характеръ иннерваціи. Физіологическая эстетика можетъ дать матеріалъ для экспериментальной эстетики въ собственномъ смыслѣ; но физіологическая эстетика есть глава физіологіи, не болѣе того; экспериментальная эстетика при случаѣ можетъ использовать данныя физіологіи, но не иначе, какъ переведя эти данныя на свой собственный языкъ. Экспериментальная эстетика могла бы быть наукой; для этого долженъ наступить моментъ, когда экспериментаторъ принужденъ отказаться не только отъ всякихъ вспомогательныхъ данныхъ умозрѣнія, но и вспомогательныхъ данныхъ точныхъ наукъ; смѣшеніе наукъ въ прежнія времена вело къ натурфилософіи, когда ученіе о логическихъ формахъ доказывалось при помощи данныхъ естествознанія, и обратно. Вся бѣда экспериментальной эстетики прошлаго въ томъ, что она недостаточно покоилась на описаніи; въ основѣ ея ничѣмъ не оправданный догматизмъ.

Эстетическія воспріятія суть воспріятія сложныя; разлагая воспріятія на простѣйшіе элементы, мы утрачиваемъ ихъ остроту; острота же неразложима; она сообщаетъ сложнымъ комплексамъ индивидуальный характеръ; описаніе должно отправляться отъ сложности, а не отъ простоты; только путемъ сравненія индивидуальныхъ сложностей мы можемъ установить общее и частное между элементами сложностей; какъ скоро мы будемъ разсматривать эти элементы внѣ соединяющаго ихъ комплекса, они дадутъ невѣрное представленіе о цѣломъ: такъ, всѣмъ извѣстно сложное явленіе того, что нѣкоторые звуковые феномены вызываютъ представленіе феноменовъ цвѣтовыхъ у цѣлаго ряда лицъ *); напримѣръ, пытались статистикой опредѣлить законы цвѣтного слуха; существуетъ цѣлая теорія румынскаго ученаго Грубера, касающаяся упомянутаго явленія. И что же? Никакого закона установить до сихъ поръ не удалось; мнѣ приходилось производить наблюденія въ этой области и придти къ выводу, что субъективныя представленія о цвѣтѣ отдѣльныхъ согласныхъ и гласныхъ неустойчивы; наоборотъ, комплексъ гласныхъ съ согласными болѣе устойчивъ; если „a“ одного цвѣта, а „b“ другого, то слогъ „ba“ представляется часто въ совершенно иномъ видѣ; „a“ окрашиваетъ „b“, „b“ — „a“, иногда появляется цвѣтъ неожиданный вовсе; присоединяя къ слогу гласныя, мы съ каждымъ новымъ присоединеніемъ слегка измѣняемъ основной цвѣтъ комплекса, причемъ

*) Вундтъ подводитъ эти явленія подъ рубрику аналогій ощущенія: „звуки пастушеской свирѣли“, говоритъ онъ, „напоминаютъ свѣжій лугъ... звуки флейты говорятъ о синемъ небѣ“... Сюда Nablowsky „Das Gefühlsleben“...

цвѣтъ становится опредѣленнѣе и опредѣленнѣе, а вліяніе каждаго слѣдующаго звука на окраску цѣлаго ослабляется; опредѣленность здѣсь въ данной сложности, а не въ элементахъ ея. То же и въ области эстетики.

Отсутствіе исчерпывающихъ описаній великихъ памятниковъ красоты есть явленіе, ужасающее насъ въ эстетикѣ; помимо чисто воспитательнаго значенія, такія описанія помогли бы намъ очертить границы точной эстетики, какъ системы наукъ; односторонность же описаній только вредитъ дѣлу, вселяя превратныя представленія о самомъ эстетическомъ опытѣ; такія одностороннія описанія съ одной стороны привели къ созданію условныхъ взаимодѣйствій между воспріятіемъ и физіологическимъ процессомъ въ Фехнеровской школѣ; съ другой стороны, породили субъективную критику, которая цѣнна лишь постольку, поскольку она частично касается описываемаго: выраженіе субъективныхъ переживаній и образовъ, возникающихъ подъ вліяніемъ видѣннаго или прочитаннаго, косвенно входитъ въ описаніе; но оно по существу ничего не даетъ цѣннаго; великое же зло заключается въ томъ, что субъективная критика воспринимается многими, не какъ лирика, косвенно затрогивающая само произведеніе искусства, а какъ подлинная критика; вся бѣда въ томъ, что лирическій паѳосъ возникаетъ не только по сходству, но и по противоположности; выразимъ отчетливѣе нашу мысль: всѣмъ лицамъ, имѣющимъ прикосновеніе къ творчеству, извѣстенъ тотъ фактъ, что затронувшее насъ художественное произведеніе (въ положительномъ или отрицательномъ смыслѣ) вызываетъ въ насъ творческій процессъ совершенно индивидуальный, не имѣющій отношенія къ воспринятому; скопленный запасъ творческихъ впечатлѣній, покоясь въ глубинѣ безсознательнаго, не имѣетъ выхода; художественное произведеніе, пробивая наше сознаніе, даетъ выходъ и творческой энергіи; и энергія эта рождаетъ въ насъ образы, имѣющіе лишь косвенное отношеніе (а часто и никакого) къ видѣнному или слышанному. Здѣсь опишу случай, бывшій со мной: у меня былъ планъ большой героической поэмы, осознаваемый смутно, въ неопредѣленныхъ красочныхъ и звуковыхъ сочетаніяхъ, возникшій, какъ тональность, безъ мелодіи и ритма подъ вліяніемъ воспоминанія объ „О с с і а н ѣ“ Макферсона; о фабулѣ не было времени думать; я жилъ въ имѣніи, гдѣ были два пса: бѣлый пойнтеръ и рыжій сэттеръ, враждовавшіе другъ съ другомъ, причемъ пойнтеръ отличался мужествомъ и благородствомъ, сэттеръ же былъ хитръ и ласковъ; однажды послѣ дождя я вышелъ на терассу: освѣщенный вспыхнувшимъ солнцемъ, пойнтеръ стоялъ въ воинственной позѣ предъ своимъ противникомъ; это было воистину эстетическое впечатлѣніе; лучи освѣщали красновато-розовую шерсть сэттера и бѣлую, гладкую шерсть пойнтера, стоявшихъ среди сверкающихъ на солнцѣ лужъ; мгновенно фабула

моей поэмы была осознана: рыжебородый безсмертный праотецъ человѣческаго рода хитростью укралъ съ неба творчество жизни, чтобы изъ ряда человѣческихъ поколѣній перекинуть мостъ отъ земли къ небу; но послѣдній человѣкъ, который долженъ побѣдителемъ вступить на небо, оказался рожденнымъ отъ смертной и одного изъ небожителей; вмѣсто того, чтобы вступить въ бой съ ними, онъ повернулся на рыжебородаго праотца человѣчества, отрекаясь отъ своего родства со смертными: боги отстояли небо — человѣческій родъ былъ низринутъ. Я подробно описываю этотъ случай возникновенія миѳа подъ вліяніемъ совершенно посторонних эстетическихъ воспріятій (ярко освѣщенныхъ псовъ), какъ типичный случай для цѣлаго ряда творчествъ въ области сюжета. Но совершенно то же имѣетъ мѣсто въ импрессіонистической критикѣ: образъ богоборчества можетъ вызвать въ критикѣ-импрессіонистѣ образъ борьбы Гвельфовъ и Гибеллиновъ, пролетаріевъ и капиталистовъ, или обратно: двухъ борющихся псовъ; и критикъ въ такомъ случаѣ свое импрессіонистическое впечатлѣніе превратитъ въ намѣреніе автора; станетъ, напримѣръ, его упрекать въ низменности творческихъ мотивовъ; представленіе о великанѣ вызываетъ представленіе о карликѣ: сколько великихъ намѣреній низводила критика къ намѣреніямъ низкимъ; сколько низкихъ намѣреній возвела на пьедесталъ.

Тенденціозная, псевдо-экспериментальная эстетика и субъективная критика принесли и приносятъ неисчислимое зло искусству.

Только подробное описаніе памятниковъ искусства способно освободить насъ отъ этихъ золъ.

Имѣя передъ собой произведеніе искусства (напримѣръ, лирическое стихотвореніе), мы должны возможно полнѣе описать все то, что содержится въ немъ; мы не должны забывать, что помимо содержанія, образа, идеи, своего впечатлѣнія отъ содержанія образа, идеи, собственныхъ образовъ, возникшихъ подъ вліяніемъ прочитаннаго (которые тоже намъ надлежитъ описать), передъ нами еще рядъ словъ, вытянутыхъ въ строки, разъединенныхъ знаками препинанія и сгруппированныхъ въ извѣстныя изобразительныя формы; кромѣ того слова эти даны въ тѣхъ или иныхъ метрическихъ формахъ (пока условныхъ для насъ) съ согласованными окончаніями (условно называемыми риѳмами); далѣе: слова эти состоятъ изъ соединенія гласныхъ и согласныхъ, звуковое и образное впечатлѣніе которыхъ мы должны описать, какъ въ отношеніи къ другимъ элементамъ воспріятія, такъ и въ отдѣльности отъ нихъ. Упусти мы эту простѣйшую данность всяческой формы (метра въ словѣ), мы въ послѣдующей нашей работѣ соединенія описаннаго матеріала вовсе опустимъ проблему рѣчи: и тогда, переходя къ эксперименту, мы не будемъ имѣть возможности считаться съ наиболѣе прямыми данными экспери-

мента: словами. Въ послѣдующихъ выводахъ экспериментальной эстетики такое упущеніе существенно скажется.

Проблема языка, приведенная къ болѣе сложнымъ проблемамъ эксперимента, имѣетъ существенное значеніе въ лирикѣ; языкъ, какъ таковой, есть уже форма творчества; съ данностью этого творчества приходится очень и очень считаться.

Символизмъ въ обозначеніи представленій и понятій разбираетъ детально Вундтъ въ своей „Völkerpsychologie"; въ происхожденіи, творчествѣ словъ и сохраненіи словесныхъ обозначеній играетъ видную роль поэтическое творчество народа; въ процессѣ неизмѣнной эволюціи языка, съ другой стороны, поэзія, по Бругманну, имѣетъ и охранительное значеніе. „Художественное произведеніе (въ частномъ случаѣ поэзія),—говоритъ Потебня,—есть синтезъ трехъ моментовъ (внѣшней формы, внутренней формы и содержанія), результатъ безсознательнаго творчества, средство развитія мысли и самосознанія" (А. Потебня „Мысль и языкъ" Харьковъ. 1892). Глубокій изслѣдователь языка видитъ въ поэтическомъ творчествѣ и въ творчествѣ самого слова общій корень; „открывая въ словѣ идеальность и цѣльность, свойственныя искусству,—говоритъ онъ,—мы заключаемъ, что и слово есть искусство, именно поэзіи" („Мысль и языкъ", стр. 198). Отсюда видно, до чего тѣсно сростаются между собой частныя проблемы экспериментальной эстетики съ наиболѣе общими проблемами языкознанія; или обратно: въ языкознаніи проблемы поэзіи входятъ, какъ части нѣкотораго цѣлаго. Между тѣмъ обсужденіе формъ поэтической рѣчи, классификація и изученіе средствъ изобразительности, наконецъ, изученіе индивидуальнаго словаря каждаго поэта, до сихъ поръ часто находилось въ загонѣ у массы оффиціальныхъ представителей теоріи и исторіи литературы. Потебня указываетъ на слѣдующія сочиненія, разбирающія вопросъ о происхожденіи языка:

Steinthal. Der Ursprung der Sprache.
„ Grammatik, Logik und Psychologie.
Grimm. Der Ursprung der Sprache (Abhandl. der Akad. zu Berl. 1851).
Becker. Organism der Sprache.
„ Das Wort.
G. Curtius. Grichische Etymologie.
Pott. Die Ungleichheit menschlicher Rassen.
Schleicher. Die Sprachen Europas. 1850.
Wilhelm v. Humboldt. Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues (VI B. Gesammelte Werke).
Wilhelm v. Humboldt. Ueber das vergl. Sprachst. (G.W.III).
Heyse. System der Sprachwissenschaft. Berlin. 1856.
Lotze. Mikrokosm.

Steinthal. Charakteristik der hauptsächlichsten Typen des Sprachbaues. 1860.

Th. Waitz. Lehrbuch der Psychologie als Naturwissenschaft.

Lazarus. Das Leben der Seele.

Слѣдующія статьи Steinthal'я отмѣчаетъ Потебня: „Zur Sprachphilosophie". (Zeitschr f. Philos. v. Fichte u. Ulruci. XXXII) „Ueber den Wandel der Laute u. des Begriffs" (Z. f. Völkerpsychol. u. Sprachwissenschaft. I, 5), „Assimil. und Attraction" (Z. f. Völkerps. B. I).

Кромѣ упомянутыхъ сочиненій, указанныхъ Потебнею, упомянемъ, пожалуй, еще—„Völkerpsychologie" Вундта, „Das Denken im Lichte der Sprache" Макса Мюллера, „Vorlesungen über die Wissenschaft der Sprache (1863) его же, „Ueber den Ursprung der Sprache" Блэка, „Abriss der Sprachwissenschaft" Штейнталя, „Zur Chronologie der indogerm. Sprachforschung" Курціуса, „Ursprung und Entwicklung der menschl. Sprache und Vernunft" Гейгера, „Ueber den Ursprung der Sprache" Марти, и въ особенности „Der Ursprung der Sprache" Нуарэ, у котораго встрѣчается сходство во взглядахъ съ Потебнею. Упомянемъ, наконецъ, сочиненія самого Потебни „Записки по русской грамматикѣ" (I, II, III т.), „Изъ записокъ по теоріи словесности", „Мысль и языкъ". Среди болѣе позднихъ изслѣдователей слѣдуетъ отмѣтить Бругманна.

Беккеръ сравниваетъ процессъ образованія языка съ физіологическимъ процессомъ дыханія; мысль и языкъ невозможны въ отдѣльности, потому что они—единство; Шлейхеръ видитъ процессъ развитія языка въ темномъ, доисторическомъ періодѣ; жизнь языка какъ будто противопоставляется жизни сознанія; произволъ въ творчествѣ словъ отрицается Шлейхеромъ; Потебня ставитъ упрекъ теоріямъ Шлейхера и Беккера: эти теоріи, разсматривая языкъ, какъ нѣчто готовое, не могутъ понять процесса его образованія. Въ изложеніи Штейнталя Гумбольтовой теоріи языка языкъ есть вѣчная дѣятельность (ἐνεργεία); вмѣстѣ съ тѣмъ сумма продуктовъ этой дѣятельности обратно вліяетъ на дѣятельность, какъ произведеніе дѣятельности. „Какъ отдѣльное слово становится между человѣкомъ и предметомъ, такъ и весь языкъ—между человѣкомъ и природой. Человѣкъ окружаетъ себя міромъ звуковъ для того, чтобы воспринять и переработать въ себѣ міръ предметовъ... Чувство и дѣятельность человѣка зависятъ отъ представленій, а представленія—отъ языка... Человѣкъ, выдѣляя изъ себя языкъ, тѣмъ же актомъ вплетаетъ себя въ его ткань; каждый народъ обведенъ кругомъ своего языка, и выйти изъ этого круга можетъ только, перешедши въ другой" (Гумбольдтъ). Здѣсь уже

признается творческая роль языка, способная въ насъ пересоздать окружающую природу: называя предметы, мы въ сущности вызываемъ ихъ изъ мрака неизвѣстности: приказываемъ имъ быть тѣмъ, что они есть; въ этомъ призванiи языка къ творческой дѣятельности, кроется мысль о томъ, что психологически творчество первѣе познанiя; всякое познанiе предопредѣлено творчествомъ въ актахъ словообразованiй; и потому-то языкъ, какъ таковой, играетъ величайшую роль въ поэзiи, независимо отъ того, какiя понятiя извлечетъ изъ матерiала поэтическихъ словъ наше разсуждающее сознанiя; въ словахъ, какъ звукахъ, бьетъ потокъ творческой энергiи; оставляя безъ описанiя языкъ поэта, мы лишаемся самой реальной основы поэзiи; на этой то основѣ долженъ строиться прежде всего эстетическiй экспериментъ. Гумбольдтъ утверждаетъ, что „языкъ не есть нѣчто готовое и обозримое въ цѣломъ; онъ вѣчно создается“. Гумбольдтъ различаетъ звукоподрожательное обозначенiе понятiй: 1) непосредственное, 2)символическое; въ первомъ случаѣ звуковое наименованiе какъ бы живописуетъ предметъ такъ, какъ представляется онъ внутреннему уху; во второмъ случаѣ, „для обозначенiя предмета избираются звуки частью сами по себѣ, частью по сравненiю съ другими, производящiе впечатлѣнiе, подобное тому, какое самъ предметъ производитъ на душу; такъ звуки словъ stehen, stätig, starr производятъ впечатлѣнiе чего то прочнаго. Санскритскiй звукъ li, таять, разливаться,—жидкаго“... (Гумбольдтъ). Приблизительно къ тому же приходитъ и Потебня: „Вполнѣ законно,—говоритъ онъ,—видѣть сходство между извѣстнымъ членораздѣльнымъ звукомъ и видимымъ или осязаемымъ предметомъ“. Гейзе въ „System der Sprachwissenschaft“ приводитъ рядъ словъ, символическiй смыслъ которыхъ данъ уже въ звуковомъ ихъ произношенiи; таковы, по его мнѣнiю, слова: Klar, hell, dunkel, dumpf, mild и т. д.*).

Необыкновенно цѣнныя указанiя о значенiи слова, какъ самостоятельнаго искусства и даетъ А. Потебня. Приводимъ изъ него еще нѣсколько выдержекъ:

„Символизмъ языка, повидимому, можетъ быть названъ его поэтичностью... Поэзiя есть одно изъ искусствъ, а потому связь ея со словомъ должна указывать на общiя стороны языка и искусства. Чтобы найти эти стороны, начнемъ съ отожествленiя моментовъ слова и произведенiй искусства... Въ словѣ мы различаемъ: внѣшнюю форму, т.-е. членораздѣльный звукъ, содержанiе, объективируемое посредствомъ звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значенiе слова, тотъ способъ, какимъ выражается содержанiе... Искусство тоже твор-

*) Приводимъ эти данныя изъ книги А. Потебни „Мысль и языкъ“.

чество... Замыслъ художника и грубый матеріалъ не исчерпываютъ художественнаго произведенія, соотвѣтственно тому, какъ чувственный образъ и звукъ не исчерпываютъ слова. Въ обоихъ случаяхъ и та и другая стихіи существенно измѣняются отъ присоединенія къ нимъ третьей, т.-е. внутренней формы... Искусство есть языкъ художника, и какъ посредствомъ слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить въ немъ его собственную, такъ нельзя ее сообщить и въ произведеніи искусства; поэтому содержаніе этого послѣдняго развивается уже не въ художникѣ, а въ понимающихъ... Заслуга художника... въ извѣстной гибкости образа, въ силѣ внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержаніе... Возможность того обобщенія и углубленія идеи, которое можно назвать самостоятельною жизнью произведенія, не только не есть отрицаніе нераздѣльности идеи и образа, но напротивъ, условливается ею... На слово нельзя смотрѣть, какъ на выраженіе готовой мысли... Напротивъ, слово есть выраженіе мысли лишь настолько, насколько служитъ средствомъ къ ея созданію; внутренняя форма... видоизмѣняетъ и совершенствуетъ тѣ аггрегаты воспріятій, какіе застаетъ въ душѣ... („Мысль и языкъ", 177—192). Слово и поэзія признаются Потебней энергіями; обѣ дѣятельности возбуждаютъ непрерывный процессъ преобразованія готовыхъ понятій и представленій. Слово и поэзія объединяются и тѣмъ, что въ дѣятельности состоятъ изъ нераздѣльнаго взаимодѣйствія трехъ элементовъ: формы, содержанія и внутренней формы, или по нашей терминологіи—символическаго образа: та и другая дѣятельность — тріадична. Здѣсь Потебня приходитъ къ той границѣ, гдѣ начинается уже исповѣданіе символической школы поэзіи; русскіе символисты подписались бы подъ словами глубочайшаго русскаго ученаго: между тѣмъ и другими нѣтъ коренныхъ противорѣчій; это показываетъ, что русскіе символисты имѣютъ подъ собой твердую базу; упрекать ихъ въ безсодержательности можетъ лишь фельетонное верхоглядство, находящееся въ блаженномъ невѣдѣніи относительно лучшихъ работъ, касающихся языка.

Мы удалились въ область языкознанія единственно для того, чтобы наглядно показать огромное значеніе рѣчи, какъ цѣлаго, образующаго съ поэтическимъ образомъ нѣчто неразрывное; рѣчь мы беремъ не только со стороны ея художественной изобразительности, но и со стороны звуковой; звукъ и ритмъ слова составляютъ нераздѣльное единство съ средствами художественной изобразительности, а эти послѣднія кровно связаны съ поэтическимъ образомъ. Вотъ почему символизмъ провозглашаетъ единство такъ называемой формы и содержанія, данныхъ въ образѣ, или символѣ, какъ сложности, неразложимой ни въ понятіи, ни въ чувственномъ вос-

пріятіи; понять эту сложность можно лишь описывая ее, но описывая всесторонне. Такъ же приблизительно высказывается и Потебня: „Художественное произведеніе очевидно не принадлежитъ природѣ: оно присоздано къ ней человѣкомъ. Факторы, напр., статуи—это, съ одной стороны, безплодная мысль ваятеля, смутная для него самого и недоступная никому другому, съ другой — кусокъ мрамора, не имѣющій ничего общаго съ этой мыслью; но статуя не есть ни мысль, ни мраморъ, а нѣчто отличное отъ своихъ производителей, заключающее въ себѣ большее, чѣмъ они. Синтезъ, творчество очень отличны отъ ариѳметическаго дѣйствія: если агенты художественнаго произведенія, существующіе до него самого, обозначимъ черезъ 2 и 2, то оно само не будетъ равняться четыремъ. Замыслъ художника и грубый матеріалъ не исчерпываютъ художественнаго произведенія, соотвѣтственно тому, какъ чувственный образъ и звукъ не исчерпываютъ слова. Въ обоихъ случаяхъ и та и другая стихіи существенно измѣняются отъ присоединенія къ нимъ третьей, т.-е. внутренней формы“ („Мысль и языкъ“, 186).

Соединеніе и отношеніе словъ другъ къ другу можно обсуждать многократно и многообразно; во-первыхъ, со стороны художественныхъ формъ словообразованія (символизмъ языка, выражающійся во „внутренней формѣ“ Потебни); во-вторыхъ, со стороны грамматическихъ формъ; наконецъ, со стороны формъ логическихъ; грамматическія формы рѣчи являются посредствующимъ звеномъ между художественными и логическими формами. Въ грамматическихъ формахъ рѣчи сказывается одновременно и художественное творчество рѣчи и логическое; грамматика, какъ составная часть, одновременно входитъ и въ эстетику, и въ логику. „Названія суть названія предметовъ, или... названія нашихъ идей о предметахъ“,—говоритъ Дж. Стюартъ Милль. Въ первомъ случаѣ названія суть символы предметовъ опыта, во второмъ случаѣ эмблемы идей о предметахъ. Названіе, по Гоббсу, есть произвольный словесный знакъ для обозначенія мысли. Бенно-Эрдманъ въ „Umriss zur Psychologie des Denkens“ говоритъ, что сужденіе „являетъ собою теченіе словесныхъ представленій, которому не соотвѣтствуетъ никакое теченіе значеній“. Іовановичъ въ статьѣ „Die Impersonalien“ доказываетъ неразложимость связи между представленіемъ о дѣятельности и представленіемъ о вещи; эту связь полагаетъ Зигвартъ въ основѣ различенія словесныхъ формъ. Онъ возражаетъ Бенно-Эрдману относительно его взгляда на теченіе словесныхъ представленій: „Если бы такая, вытекающая изъ простыхъ словесныхъ ассоціацій, рѣчь дѣйствительно могла имѣть мѣсто,—то вѣдь для объясненія возникновенія привычной ассоціаціи нужно было бы предположить первоначальную связь, проистека-

ющую изъ какого-либо иного источника, именно изъ связи представленій" (Логика, I т.). Предпосылкой сужденія является по Зигварту анализъ; само же сужденіе „выполняетъ синтезъ различныхъ элементовъ". „Заслуга Грековъ,—говоритъ Дейссенъ,—заключается въ томъ, что они создали синтаксисъ, скрывающій подъ цѣлымъ богатствомъ искусныхъ словосоединеній однообразное сочетаніе подлежащаго со сказуемымъ... Напротивъ, индусы были увлечены богатствомъ падежныхъ формъ" („Основныя начала метафизики"). Интересныя данныя для пониманія методовъ восточнаго мышленія встрѣчаютъ насъ въ книгѣ Щербатского „Логика Дармакирти съ комментаріями Дарматарры" (I томъ). Построеніе различнаго рода логикъ входитъ въ дѣятельность рѣчи; проблема логики въ собственномъ смыслѣ слова начинается тамъ, гдѣ эти частныя логики рѣчи объясняются и выводятся изъ принциповъ общей логики.

Вундтъ распредѣляетъ корни словъ въ зависимости отъ голосовыхъ звуковъ; самые же голосовые звуки связываетъ со звуковыми жестами, какъ первоначальными аффектами, предшествующими языку. Гумбольдтъ, какъ и многіе другіе лингвисты, указываетъ на происхожденіе всѣхъ языковъ изъ односложныхъ корней; впослѣдствіи корни измѣняются путемъ соединенія съ другими корнями; звуковая изобразительность языка въ нѣкоторыхъ областяхъ ослабляется; такъ совершается переходъ къ абстрактнымъ понятіямъ. Нуарэ полагаетъ, что самая общественность окрѣпла въ единообразіи голосовыхъ звуковъ, возникшихъ при общихъ работахъ людей и потомъ распространившихся, благодаря подражательности.

Здѣсь, въ первоначальной образности, которая присуща слову, какъ звуковой эмблемѣ, а не только во вторичной образности, присущей слову, какъ „внутренней формѣ" (выраженіе Потебни), коренится источникъ художественнаго наслажденія словомъ; отказывать словесному искусству въ игрѣ словами, какъ звуками, или умалять значенія этой игры, значитъ глядѣть на живой языкъ, какъ на мертвое, ненужное цѣлое, завершившее кругъ своего развитія; есть цѣлый разрядъ людей, у которыхъ дурнымъ воспитаніемъ и ложными взглядами на языкъ кастрированъ слухъ, и которые считаютъ изысканность словесной инструментовки празднымъ занятіемъ: къ сожалѣнію, среди художественныхъ критиковъ большинство—кастраты слуха; подходя къ художественному произведенію, они прежде всего не умѣютъ въ него вчитываться; они торопятся прежде всего изъ него что-либо вычитать (обыкновенно искомую ими пропись); не найдя прописи, они съ негодованіемъ отвергаютъ произведеніе словесности, какъ безцѣльное, ненужное; всѣ эти господа не приносили бы вреда искусству, если бы ихъ оскопляющая вкусъ дѣятельность не превращалась бы на

страницахъ журналовъ въ проповѣдь безсилія и мертвенности въ изящной литературѣ. Между тѣмъ, способность эстетически наслаждаться не только фигуральнымъ образомъ слова, но и самимъ звукомъ слова, независимо отъ его содержанія, чрезвычайно развивается у художниковъ слова; психологію творчества словъ, не имѣющихъ видимаго смысла, прекрасно развиваетъ Кнутъ Гамсунъ въ „Голодѣ", заставляя героя изобрѣтать несуществующія слова въ родѣ „Кубоа", „Илайяли" и т. д.

„Гласная и согласная,—замѣчаетъ Потебня,—это простѣйшія стихіи, на которыя мы разлагаемъ матеріалъ слова. Въ первой насъ болѣе поражаетъ голосъ, звуковое волненіе воздуха *)... во второй—болѣе замѣтенъ шумъ... Они относятся другъ къ другу не какъ внутреннее и внѣшнее.., а скорѣе какъ звуки различныхъ инструментовъ.

„Съ другой стороны, если остановимся на простѣйшихъ стихіяхъ слова, оказывается слѣдующее: какъ ни безконечно разнообразны гласные звуки... но рядъ ихъ не можетъ быть продолженъ или сокращенъ по произволу. Въ какое бы необыкновенное положеніе мы ни привели свои органы... всегда онъ (звукъ) найдетъ опредѣленное мѣсто въ ряду, главными точками котораго служатъ простыя гласныя" (Потебня).

Невольно припоминаю теорію одного француза: она заключалась въ томъ, что гласныя символизируютъ міръ духовныхъ движеній; согласныя, въ родѣ „м", „л", „в", „ф" символизируютъ матерію, а „т" „д" „с" и тому подобныя являютъ собой промежуточныя звенья между тѣлеснымъ и духовнымъ; извнѣ эта теорія кажется парадоксальной; изнутри же мы понимаемъ вполнѣ ея смыслъ. Если элементъ гармоніи, лада, строя приравнивать къ гласнымъ (къ музыкальному тону), а элементъ хаоса, не стройности—къ согласной (приближающейся къ шуму), то понятно приравниваніе болѣе музыкальныхъ элементовъ рѣчи къ элементамъ духовности, а элементовъ менѣе музыкальныхъ—къ матеріальному хаосу; это правило можно сейчасъ же провѣрить наглядно. Строка: „Напоминаютъ мнѣ онѣ" звучитъ болѣе музыкально, чѣмъ строка „глушь темноствольная сосенъ", потому что въ первой строкѣ между гласными (тонами) находится почти вездѣ одна согласная (шумъ); во второй же строкѣ между гласными встрѣчается болѣе элементовъ, имитирующихъ шумы (согласныхъ): глу, мно, ство. Каждая лишняя согласная, прибавленная къ гласной, во-первыхъ, какъ бы тяжелитъ тонъ гласной (заставляя ее детонировать) и, во-вторыхъ, невольно замедляетъ темпъ произнесенія (для произнесенія четырехъ звуковъ ство требуется больше усилій голоса и времени произнесенія, нежели для одного звука „о"); еще болѣе

*) Скажемъ отъ себя „тонъ".

тяжелымъ (матеріальнымъ, коснымъ) является, напримѣръ, слѣдующее словообразованіе: „Праздныя убранства пространствъ". Комбинація словъ о многихъ согласныхъ съ словами, противоположно образованными, то есть, періодическое накопленіе элементовъ дисгармоніи и разрѣшеніе ихъ въ элементы гармоническіе, составляетъ предметъ искусства въ поэзіи. Въ этой области нуженъ рядъ описаній и экспериментовъ; все это въ значительной мѣрѣ отсутствуетъ въ критикѣ. Поэзію опредѣляетъ Шопенгауэръ, какъ искусство посредствомъ словъ приводить фантазію въ движеніе; за этой фразой слышится привкусъ метафизическаго снисхожденія къ слову, взятому само по себѣ; слово здѣсь является лишь средствомъ; между тѣмъ слово само по себѣ есть уже продуктъ фантазіи; оно не только средство, но и цѣль. „Я провелъ два съ половиной дня надъ одною строфой,—обращается Виландъ къ Мерку.—Все дѣло стало, собственно изъ-за одного слова, котораго я никакъ не могъ придумать: пробовалъ я всячески замѣнить его другимъ, ломалъ себѣ голову, но ровно ничего не выходило. Мнѣ было крайне досадно, потому что тамъ, гдѣ идетъ дѣло о картинности изложенія, непремѣнно нужно, чтобы передъ воображеніемъ читателя носился точно такой же образъ, какъ передъ самимъ авторомъ. А между тѣмъ извѣстно, что это часто зависитъ отъ одной буквы" („Briefe an Merk". 1835. стр. 193).

Мы приводимъ всѣ эти мнѣнія, какъ показатели того, до какой степени поэты придаютъ значеніе, вполнѣ справедливое, самой матеріи словъ; между тѣмъ съ упорнымъ равнодушіемъ къ мнѣнію поэтовъ о близкомъ имъ искусствѣ относятся господа критики, оскопляя поэзію выуживаніемъ изъ нея сентенцій.

Только всестороннее описаніе памятниковъ искусства примиритъ поэта съ критикомъ тѣмъ, что введетъ поэзію, какъ матеріалъ эксперимента, въ область точныхъ выводовъ, и превратитъ критика изъ безпочвеннаго болтуна въ скромнаго экспериментатора.

Художникъ, какъ бы ни былъ скроменъ его талантъ, есть всегда дающій и приносящій, критикъ же есть всегда паразитъ, кормящійся творчествомъ, о которомъ онъ никогда не сумѣетъ сказать ничего путнаго, пока не станетъ работать надъ проблемой творчества; если сравнить количество критиковъ съ количествомъ писателей, дающихъ плоды творчества, а не только пишущихъ по поводу чужого творчества, то на одного писателя придется въ среднемъ до 20 критиковъ; вся эта рать питается творчествомъ писателей... И что же мы видимъ? Изъ поколѣнія въ поколѣніе тянется вѣчное недоразумѣніе: критика угадываетъ сна-

чала чаще всего писателей средняго и обычнаго дарованія и со злостной назойливостью комара портитъ существованіе ряду крупныхъ талантовъ. Не угадывающимъ дарованіе былъ критикъ; наоборотъ: его роль заключалась въ томъ, чтобы закапывать дарованіе; и только потомъ, воздвигнувъ могильный холмъ, критикъ открываетъ въ погребенномъ фетиша; но и этого фетиша превращаетъ онъ въ могильный камень, съ которымъ наваливается на все молодое и сильное, что продолжаетъ встрѣчать на своемъ пути. Если бы писатели объявили забастовку и перестали писать, много голодныхъ ртовъ, чтобы не умереть съ голоду, потребовало бы новой крови художниковъ, потому что художественное произведеніе—всегда кровь художника, претворенная въ слово, въ звукъ, въ краску, въ мраморъ.

[3]) Даже Спенсеръ жалуется на отсутствіе сколько нибудь разработанной теоріи словесности и поэзіи. „Правила, содержащіяся въ руководствахъ риторики,—говоритъ онъ,—представляются въ нестройной формѣ". Онъ ссылается на слова Кэмпбелля: „Чѣмъ болѣе общи термины, тѣмъ картина блѣднѣе; чѣмъ они спеціальнѣе, тѣмъ она яснѣе". Даже Спенсеръ говоритъ: „Мы имѣемъ причины a priori полагать, что въ каждомъ предложеніи извѣстный порядокъ словъ болѣе дѣйствителенъ, нежели какой либо другой". „Въ основѣ всѣхъ правилъ, опредѣляющихъ выборъ и употребленіе словъ, мы находимъ то же главное требованіе—сбереженіе вниманія... Довести умъ легчайшимъ путемъ до желаемаго понятія есть во многихъ случаяхъ единственная и во всѣхъ случаяхъ главная цѣль" („Философія слога"). Къ средствамъ изобразительности относимы: эпитетъ, сравненіе, метафора, метонимія, синекдоха, гипербола, аллегорія, параллелизмъ, безсоюзіе, многосоюзіе, эллипсисъ, инверсія, плеоназмъ, тавтологія, фигура умолчанія, восхожденіе, единоначатіе, ассонансъ, аллитерація, парафразисъ, періодъ и мн. другіе.

Эпитетъ (ἐπίθετον ὄνομα—прилагательное имя); эпитетомъ называется такое прилагательное, которое живописуетъ то слово, къ которому прилагается; въ народной поэзіи мы замѣчаемъ употребленіе постоянныхъ эпитетовъ; иногда эпитетомъ становится то или иное художественное опредѣленіе: „олень—золотые рога"; здѣсь метонимія перешла въ эпитетъ.

Сравненіе (comparatio) есть сопоставленіе двухъ предметовъ по одному или нѣсколькимъ общимъ признакамъ. Спенсеръ указываетъ на то, что употребленіе сравненій увеличиваетъ экономію мысли; цѣлый рядъ посредствующихъ мыслей о предметѣ опускается, какъ скоро мы замѣнимъ ихъ удачнымъ сравненіемъ.

Метафора есть замѣна сравниваемаго предмета другимъ, съ которымъ предметъ сравнивается: „зеленокудрый" вмѣсто „зеленолиственный". Остолоповъ въ „Словарѣ древней

и новой поэзіи" говоритъ: „Метафора есть переносъ реченія отъ собственнаго знаменованія къ другому, для изъясненія нѣкотораго между ними подобія; что бываетъ: 1) когда реченіе приличное бездушной вещи придается животному, напр., каменное сердце; 2) когда реченіе, надлежащее къ одушевленной вещи, придается бездушной, напр., угрюмое море; 3) когда слово отъ бездушной вещи къ бездушной же переносится; напр., въ волнахъ кипящій песокъ; 4) когда реченія переносятся отъ одушевленныхъ къ одушевленнымъ же, напр., парящее воображеніе" (180 стр. II ч.). Слѣдуетъ избѣгать слишкомъ частаго употребленія метафоръ, не слѣдуетъ при накопленіи метафоръ, чтобы онѣ были противорѣчивы, какъ, напримѣръ, въ строкѣ „Въ десницу взявъ перунъ, ты шествуй льву подобно", слѣдуетъ остерегаться въ метафорѣ употреблять иностранныя слова. Метафора по Спенсеру въ высшей степени сокращаетъ количество словъ. И Спенсеръ и Буслаевъ (въ „Опытѣ исторической грамматики") относятъ аллегорію къ виду метафоръ. Въ метафорѣ, по нашему мнѣнію, завершается тотъ психическій процессъ, который начинается въ сравненіи; тамъ—сопоставленіе признаковъ; здѣсь—завершеніе этого сопоставленія, заканчивающееся соединеніемъ признаковъ; путемъ сравненія и метафоры изображаемый образъ неопредѣленно расширяется, не теряя своей отчетливости. Метафора происходитъ отъ μετά (черезъ) и φέρω (ношу) и означаетъ переносъ.

Метонимія (μετά ὄνομα) обозначаетъ перемѣну имени. Въ опредѣленіи метониміи встрѣчается неотчетливость: Остолоповъ опредѣляетъ метонимію, какъ замѣну образовъ по соотношенію, что по его мнѣнію бываетъ, когда причина принимается за дѣйствіе („жить своею работою") или дѣйствіе за причину („гора Пеліонъ тѣни не имѣетъ", вмѣсто: „тамъ нѣтъ деревьевъ, дающихъ тѣни"), или содержащее за содержимое („гнѣздо птицъ" вмѣсто „гнѣздо съ находящимися птицами"), или когда названіе мѣста, гдѣ вещь производится, берется за самую вещь („Фаянсъ" городъ въ Италіи, гдѣ изъ особой глины выдѣлывается посуда), или когда берется признакъ вмѣсто самой вещи („Орелъ" вмѣсто „Россійской имперіи"), или когда дѣйствіе или свойство принимается вмѣсто дѣйствующаго („погибаю отъ злобы").

Синекдоха (συνεκδοχή—уразумѣніе) есть переносъ признаковъ предмета по количеству (отъ большаго къ меньшему, и обратно); синекдоха отличается отъ метониміи въ томъ смыслѣ, что въ метониміи производится соединеніе вещей качественно разнородныхъ (путемъ замѣны по отношенію); въ синекдохѣ же мы имѣемъ соединеніе вещей количественно разнородныхъ. Остолоповъ перечисляетъ виды синекдохъ: 1) Родъ полагается вмѣсто вида („смерт-

ный" вмѣсто „человѣкъ"). 2) Видъ вмѣсто рода („у него есть кусокъ хлѣба"—„онъ достаточенъ". 3) Цѣлое вмѣсто части („Египтяне Ниломъ жажду утоляютъ", вмѣсто—водою изъ Нила"). 4) Часть вмѣсто цѣлаго (дѣльная голова вмѣсто человѣкъ). 5) Множество вмѣсто единства. 6) Единство вмѣсто множества. 7) Извѣстное вмѣсто неизвѣстнаго (тысячи падаютъ на полѣ сраженія); преувеличивая синекдоху, получаемъ геперболу; гипербола—утрированная синекдоха.

Потебня въ книгѣ своей „Изъ записокъ по теоріи словесности" развиваетъ слѣдующій взглядъ на фигуры рѣчи. Всякая изобразительность рѣчи есть процессъ новообразованія значенія словъ. Если „X" есть новообразованное значеніе, „А"—прежнее значеніе, то въ отношеніи „X" къ „А" возможны три случая: I) „А" вполнѣ заключено въ „X", и обратно (человѣкъ (А) и люди (X)). Замѣна „А" черезъ „X" есть синекдоха. II) „А" отчасти заключено въ „X" (птицы (X), лѣсъ (А)—лѣсныя птицы). Это случай метонимiи. III) „А" и „X", не совпадая другъ съ другомъ, психологически соединяются въ третьемъ сочетаніи „Б"; представленіе „А" въ „Б" есть метафора.

Въ синекдохѣ Потебня видитъ случай, когда въ совокупности признаковъ „X" мыслимо „А", но такъ, что „А" выдѣляется изъ признаковъ „X" (Адріатическія волны (А)—Адріатическое море (X)); цѣлый рядъ эпитетовъ опредѣлимъ, какъ синекдоха; вообще эпитетъ, по Потебнѣ, не есть спеціальная форма отдѣльнаго тропа, а общая форма для нѣкоторыхъ случаевъ ряда тропъ; Потебня доказываетъ, вопреки Буслаеву, что epitheton ornans прежде всего есть синекдоха; но синекдоха, принимая эпитетную форму, можетъ покрывать собою и метонимію, и метафору; epitheton ornans можетъ обозначать и родовой (малыя пташки), и видовой признакъ (борзые кони); въ послѣднемъ случаѣ подъ видомъ разумѣется родъ, подъ временнымъ—постоянное; Потебня возстаетъ противъ мнѣнія Буслаева о томъ, что эпитеты составляютъ существенную принадлежность народнаго эпоса; эпитетъ можетъ согласоваться съ опредѣленіемъ, качественно его опредѣляя („крутой берегъ"); это случай метонимiи; и эпитетъ можетъ заключать представленіе, незаключенное въ предметѣ (уединенныя поля, бѣлорогій мѣсяцъ)—случай, приближающій эпитетъ къ метафорѣ.

Эпитетъ можетъ разростаться въ перифразу (описаніе). Потебня опредѣляетъ слѣдующіе случаи синекдохи:

I. Часть вмѣсто цѣлаго: однородное множество представлено единственнымъ числомъ: а) имени конкретнаго („И рабъ судьбу благословилъ", вмѣсто „крестьянинъ");

b) имени собирательнаго („Русь, чадь“);

c) часть вещи вмѣсто всей вещи („хозяйскій глазъ“). Это можетъ быть или часть цѣлаго (синекдоха), или орудіе вмѣсто дѣйствователя (метономія);

d) опредѣленное вмѣсто неопредѣленнаго („сто разъ говорилъ“); это—синекдохи, пока ими опредѣляется однородное съ ними; послѣ же это—метафоры („куча народу“);

e) антономасія: 1) родовое замѣняется видовымъ, 2) замѣна собственнаго имени нарицательнымъ („ораторъ“ вмѣсто „Цицеронъ“).

II. Цѣлое вмѣсто части: 1) представленіе единицы множествомъ:

a) для наглядности („сани“);

b) для возвеличенія (гипербола).

2) Цѣлое вмѣсто части: родъ вмѣсто вида, по Вакернагелю, есть синекдоха.

Метонимію опредѣляетъ Потебня, какъ переходъ отъ образа „A“ (части, особи) къ значенію „X“ (роду, цѣлому) при условіи неисключаемости образа „A“, и одновременно при условіи полученія при помощи этого образа новаго качества (отличіе отъ синекдохи): голова въ смыслѣ чего-либо главнаго, но и съ новымъ качествомъ (свѣча въ головахъ). Новое качество „X“ получается въ силу того, что оно при извѣстныхъ условіяхъ сопровождаетъ въ мысли „A“. Случаи метониміи: 1) „A“ одновременно существуетъ въ пространствѣ съ „X“. 2) „A“ предшествуетъ „X“ (во времени). Но въ моментъ наименованія, говоритъ Потебня, „эти основанія не существуютъ для говорящаго; они вносятся послѣ постороннимъ наблюдателемъ“...

„X“ есть пространство (пространственно измѣряемое содержаніе), время, дѣйствіе.

a) Пространство представляется тѣмъ, что оно есть (полдень, югъ, сѣверъ).

b) Количество представляется пространствомъ (непочатый уголъ).

c) Время представляется мѣстомъ („видѣхъ у сосѣда скотину умершу... Съ тѣхъ мѣстъ обыкохъ по вся нощи молитися“).

d) Время случайнаго событія опредѣляется постояннымъ („Встала изъ мрака младая съ перстами пурпурными Эосъ, ложе покинулъ тогда и возлюбленный сынъ Одиссеевъ“).

e) Періодъ времени — его началомъ: „До окончанія балета“ (Пушкинъ).

f) Множественное число имени, характеризующаго время (зори).

g) Метонимія—время (никогда, всегда).

h) Дѣйствіе и состояніе представляется однимъ моментомъ изъ многихъ („Уѣзжалъ изъ дому, когда къ нему пріѣзжали“).

i) Состояніе, какъ пребываніе въ средѣ (быть въ солдатахъ).

k) Изображеніе чувства жестомъ (скривить ротъ).

Всякое изображеніе явленія въ видѣ одного изъ его моментовъ, въ томъ числѣ и въ видѣ представленія, есть метонимія; если есть и сближеніе разнородныхъ комплексовъ, то метафора совмѣщается съ метонимiей.

l) Дѣйствіе замѣняется однимъ моментомъ.

m) Дѣйствіе замѣняется знакомъ (вещественнымъ символомъ): „столъ“ въ смыслѣ княжества.

n) Дѣйствіе замѣняется мѣстомъ, гдѣ оно происходило: „Убитъ подъ Бородинымъ“.

o) Моментъ, представляющій дѣйствіе, можетъ относиться къ нему, какъ причина: „милость“ (то, что дается господиномъ холопу).

p) Моментъ дѣйствія заимствованъ отъ состоянія воспринимающаго: „жилой домъ, пьяный медъ“; здѣсь полное совпаденіе съ метафорой.

r) Дѣйствіе представлено тѣмъ, что его производитъ: „Да не оскудѣваетъ рука дающаго“.

s) Содержащее представляетъ: a) содержимое (сосудъ вина), b) мѣсто и время вмѣсто содержащагося („губимъ русскую землю“).

t) Представленіе обстоятельствъ и объектовъ дѣйствія замѣняется свойствами субъекта (подлежащаго), или субъекта относительнаго (дополненіе) (сидѣть у больной постели).

u) Дѣйствующее въ значеніи дѣйствія („Читалъ охотно Апулея“).

x) Свойство вмѣсто лица: „стиховъ—младость“ (Пушкинъ).

y) Отъ общаго къ частному: „година“.

z) Время—мѣстомъ: „жизни даль“. Пространство—временемъ: „до сихъ поръ“.

Метафора. Аристотель опредѣляетъ въ „Поэтикѣ“ метафору, какъ перенесеніе посторонняго слова, т.-е. слова съ другимъ значеніемъ, отъ рода къ виду (синекдоха), отъ вида къ роду (синекдоха), отъ вида къ виду (метонимія), или по сходству (метафора въ тѣсномъ смыслѣ). Отсюда ясно, что метафора есть основное средство изобразительности; въ метафорѣ заканчивается процессъ символизаціи. Аристотель говоритъ: „Соотвѣтствіемъ называю, когда второе такъ относится къ первому, какъ четвертое къ третьему. Тогда можно поставить вмѣсто второго четвертое и вмѣсто четвертаго второе“. Герберъ присоединяется къ Аристотелю, когда говоритъ: „Такъ относится фіалъ (чаша) къ Діонису, какъ щитъ къ Арею; поэтому можно щитъ назвать фіаломъ Арея“. Этотъ переносъ, по Герберу, возможенъ и въ метонимін, и въ синекдохѣ; если можно сказать: „онъ любитъ „бутылку“ (=вино), то и обратно: можно сказать: „поставь сюда вино“ (=бутылку). Потебня говоритъ по этому поводу слѣдующее: „Въ дѣйствительности такая игра въ перемѣщенія есть случай рѣдкій, возможный лишь относительно уже готовыхъ метафоръ... Уже древніе замѣтили, что не во всѣхъ случаяхъ метафоры возможно перемѣщеніе, и поэтому дѣлили метафоры на двухстороннія, и одностороннія“. Къ метафорѣ близко примыкаетъ сравненіе; Вакернагель говоритъ, что метафора тѣмъ отличается отъ сравненія, что устраняетъ вовсе обычное представленіе. Метафора, по Брингману, есть сокращенное сравненіе; метафора, по Потебнѣ, необходима, когда ею выражаются сложные и смутные ряды мыслей; Потебня приводитъ примѣръ изъ Л. Толстого: „Неужели вы не понимаете? Николенька бы понялъ“... „Безуховъ тотъ синій, темносиній съ краснымъ, а онъ (Борисъ) четвероугольный“.

По содержанію значеній древніе дѣлили метафору на четыре формы: a) отъ одушевленнаго къ одушевленному, (зеленокудрые лѣса), b) отъ неодушевленнаго къ неодушевленному („небесная ракозина“ про облака), c) отъ одушевленнаго къ неодушевленному (небесный воинъ—солнце), d) отъ неодушевленнаго къ одушевленному (скала—монахъ).

По отношенію къ формѣ метафора выражается: a) членомъ предложенія, b) цѣлымъ предложеніемъ, c) нѣсколькими предложеніями; въ двухъ послѣднихъ случаяхъ метафора имѣетъ форму аллегоріи или сравненія.

Въ синтаксическомъ отношеніи метафоры имѣютъ различныя формы: метафора можетъ заключаться въ любомъ членѣ предложенія. Она можетъ быть въ опредѣленіи („пылкій разговоръ“), въ подлежащемъ („теперь ревнивцу то-то праздникъ“), въ подлежащемъ съ объясняющимъ словомъ въ родительномъ падежѣ („капля жалости“), въ сказуемомъ („Татьяна увядаетъ“), въ допол-

ненiи („любви мы цѣну тѣмъ умножимъ, вѣрнѣе въ сѣти заведемъ"), въ обстоятельствахъ („горой кибитки нагружаютъ").

Кромѣ упомянутыхъ средствъ изобразительности Потебня указываетъ на слѣдующiя: 1) изображенiе интенсивности качества чувствомъ, которое оно пробуждаетъ („несказанной красой"), иногда выражается знакомъ вопроса („мало ли" вмѣсто много); 2) представленiе предмета знакомымъ посредствомъ мѣстоимѣнiя („Татьяна—съ ея холодною красой"), 3) обращенiе къ слушателю („ахъ, братцы"...); 4) опредѣленiе сочувственнаго отношенiя къ предмету посредствомъ ласкательныхъ эпитетовъ, не имѣющихъ объективной изобразительности, и вводнаго предложенiя; 5) апострофа, когда повѣствователь, отворачиваясь отъ дѣйствiя, обращается къ лицу, о которомъ идетъ рѣчь, представляя его присутствующимъ; 6) анафора (единоначатiе); 7) эпифора (единоокончанiе); 8) сплетенiе (соединенiе анафоры съ эпифорой); 9) повторенiе склоняемыхъ формъ въ разныхъ падежахъ или глаголовъ въ разныхъ формахъ*).

Котляревскiй полагаетъ, что „народъ... оказывалъ предпочтенiе метафорѣ... потому, что... природу... онъ могъ понять только, какъ совокупность живыхъ дѣйствующихъ существъ". По Максу Мюллеру, метафора есть выраженiе лексической бѣдности языка. Потебня, возражая Мюллеру, указываетъ на то, что метафора всегда существовала, существуетъ и будетъ существовать; онъ полагаетъ, что творчество языка повело къ представленiю о природѣ, какъ совокупности живыхъ существъ. Де-Губернатисъ полагаетъ, что двусмысленность словъ породила миѳъ. По мнѣнiю Потебни эта двусмысленность есть скорѣе достоинство языка, нежели его недостатокъ; она есть ручательство въ томъ, что творчество словъ не умретъ и слова не превратятся въ ходячiя монеты, какъ ни стараются объ этомъ иные изъ „публицистовъ". „Когда критика во имя практическихъ требованiй объявила войну художественности—говоритъ Потебня—и начала цѣнить литературныя произведенiя не по талантливости ихъ исполненiя, а по ихъ содержанiю, по силѣ идеи, то она повторила басню о свиньѣ, которая подрывала дубъ, наѣвшись подъ нимъ желудей". Среди сочиненiй, на которыя ссылается Потебня, отмѣтимъ слѣдующiя:

Lessing. Abhandlungen über die Fabel. 1755.
Его же „Лаокоонъ".
Cicero. De oratore (lib. III).
Tryphon. „Περὶ τρόπων".

---

*) Заимствовано нами изъ книги Потебни „Изъ записокъ по теорiи словесности", (202—394).

Grimm. Kleine Schriften.
Gerber. Die Sprache als Kunst. 1885.
Mommsen. Die Kunst des Deutschen Uebersetzens aus neueren Sprachen. Leipz. 1858.
Volkmann. Rhetorik der Griechen und Römer.
Аристотель „Поэтика“.
Taine. Philosophie de l'art.
Wackernagel. Poetik, Rhetorik und Stilistik.
Carriere. Die Poesie.
De Gubernatis. Zoological Mythology. 1873.
Steinthal. Das Epos (Zeitschr. f. Völk. V, 1868, 10).
Бэнъ. Стилистика.
Bringman Die metaphorn. 1878.
Буслаевъ. Историческая грамматика.
„ Мои досуги.
„ Очерки.
„ О значеніи современнаго романа.
Бѣлинскій. Сочиненія.
Галаховъ. Исторія русской словесности.
Шевыревъ. Исторія русской словесности.
„ Теорія поэзіи въ историческомъ развитіи.
Аѳанасьевъ. Поэтическія воззрѣнія славянъ на природу (I, II, III т.).
Колосовъ. Теорія поэзіи.
Карѣевъ. Миѳологическіе этюды.
А. Веселовскій. Сравнительная миѳологія и ея методъ.
Котляревскій. Разборъ сочиненія Аѳанасьева. „Поэт. воззр. славянъ“.
Бѣлорусовъ. Учебникъ словесности.
А. Веселовскій. Три главы изъ исторической поэтики. Спб. 1899 г.

Мы коснулись главнѣйшихъ средствъ изобразительности; эти средства изобразительности главнымъ образомъ касаются внутренней формы образа; вмѣстѣ съ тѣмъ они, уже потому только что являются средствами художественной изобразительности, располагаются во времени. „Недаромъ, говоритъ Лессингъ, знаки, слѣдующіе другъ за другомъ, могутъ выражать лишь предметы, которые... представляются намъ въ послѣдовательности времени“...

Вполнѣ самостоятельную группу образуютъ такія формы рѣчи, какъ напримѣръ, эллипсисъ, параллелизмъ, періодъ, умолчаніе, инверсія и т. д. Ученіе о періодѣ развивается въ реторикѣ; то же и относительно параллелизма, т.-е. такой рѣчи, гдѣ слова, а иногда и фразы расположены въ извѣстной симметрической послѣдовательности; періодъ употребляется главнымъ образомъ въ рѣчи медлительной, плавной; параллелизмомъ удобнѣе пользоваться въ рѣчи

короткой; въ періодической рѣчи бываетъ часто фигура повторенія словъ: въ лирикѣ повторенія бываютъ въ началѣ стиха (повторяется одно слово, два слова), въ концѣ стиха (одно, два), въ началѣ и серединѣ, въ концѣ и серединѣ и т. д.; фигура повторенія въ такомъ видѣ принимаетъ всевозможныя модификаціи, иногда весьма сложныя; она же иногда переходитъ въ параллелизмъ; одно и то же слово въ этой фигурѣ повторяется въ нѣсколькихъ предложеніяхъ; иногда два слова, стоящія рядомъ, потомъ повторяются: „ихъ удѣлъ покорять и праздновать побѣду; покорять народы; праздновать побѣду надъ ними". Иногда же слова повторяются въ обратномъ порядкѣ; иногда повторяется цѣлая фраза.

Для усиленія сжатости употребляется: 1) фигура эллипсиса, состоящая въ пропускѣ словъ и предложеній, „лѣсъ ли начнется— сосна да осина" (пропущено: „только виднѣются"); 2) восхожденіе, гдѣ для усиленія впечатлѣнія послѣдовательно повторяются слова, начиная предложеніе: „левъ волка стережетъ, волкъ рыщетъ за козою, коза"... и т. д.; эта фигура носитъ еще названіе лѣстницы; 3) нарощеніе, когда многократно повторяется слово съ присоединеніемъ къ нему ряда словъ; 4) инверсія, т.-е. перестановка словъ, нарушающая принятое словорасположеніе, и т. д... Мы не станемъ описывать всѣ изобразительныя формы упоминаемой группы; существенное ихъ отличіе отъ предыдущей группы въ томъ, что всѣ эти формы основаны на отношеніи къ времени; благодаря однимъ выигрывается время, благодаря другимъ вводится повтореніе ритмическихъ моментовъ, порядокъ распредѣленія во времени, т.-е. ритмъ присутствуетъ въ этихъ формахъ; къ нимъ я отнесу еще слѣдующіе виды симметріи: 1) симметрія въ расположеніи грамматическихъ формъ; 2) симметрія въ расположеніи словъ, носящихъ удареніе на соотвѣтственномъ слогѣ; 3) симметрія въ расположеніи равносложныхъ, но разноударяемыхъ словъ; здѣсь могутъ быть тѣ же виды параллелизмовъ, повтореній, восхожденій и нарощеній; такого рода симметрія играетъ большую роль въ фонетикѣ лирическаго произведенія; между тѣмъ этотъ видъ фигуръ не изученъ вовсе.

Описательныя формы поэтической рѣчи (эпитетъ, сравненіе, метафора и т. д.) такъ относятся къ вышеупомянутымъ формамъ, какъ элементы краски къ элементамъ музыки, какъ пространство ко времени; если же вникать во внутреннее значеніе этихъ формъ, то, помня раздѣленіе Потебни, мы будемъ смотрѣть на описательныя формы рѣчи, какъ на такія, которыя одновременно имѣютъ отношеніе и къ внѣшней формѣ, и къ формѣ внутренней; вторая же группа формъ, которую мы можемъ обозначить, какъ формы архитектоническія, образуютъ какъ бы самую оболочку внутренней формы символическаго образа; изъ нихъ форма грамматической и силлабической симметріи составляетъ не-

замѣтный переходъ къ внѣшней формѣ; ученіе о ритмѣ въ поэзіи всецѣло относилось бы къ этому виду симметріи. Мы различаемъ въ будущей наукѣ о поэтическомъ ритмѣ два отдѣла: ученіе о ритмѣ словъ, какъ данностей, гдѣ разсматривается ритмъ, неразрывно связанный *даннымъ комплексомъ* словъ; ученіе о чистомъ ритмѣ, гдѣ мы постоянно отвлекаемся отъ слова, какъ таковаго, и оперируемъ лишь со звуковымъ удареніемъ. Тутъ — существенная разница; напримѣръ, возьмемъ строчку: „*Неописуемыя дали*"; ея метрическая формула такова: ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡ | (т.-е., два пэана четвертыхъ). Возьмемъ другую строчку: „*И златоцвѣтныя пространства*"; метрическая формула этой строки такова: ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ — | ◡ (т.-е., то же два пэана четвертыхъ); откуда же тяжеловѣсность второй строки? Попадаясь въ четырехстопномъ ямбѣ, какъ ритмическое отступленіе отъ метра, обѣ строки однако имѣютъ неравнозначную цѣнность: вся разница здѣсь, во-первыхъ, въ неравенствѣ симметріи словъ, слоговъ и состава звуковъ; ученіе о ритмѣ въ связи съ матеріаломъ словъ можетъ наступить лишь тогда, когда будетъ разработано ученіе о чистомъ ритмѣ; но a priori можно сказать, что въ двухъ приведенныхъ строкахъ неравнозначность ритма зависитъ отъ неодинаковости паузъ, отъ неравнаго количества согласныхъ, удлинняющихъ время произнесенія или увеличивающихъ напряженіе голоса при одинаковой скорости произнесенія.

Отсюда важно уяснить себѣ роль паузъ; еще большую играетъ роль цезура; въ старыхъ силлабическихъ стихахъ, пытающихся воспроизвести александрійскій стихъ, цезура бывала всегда послѣ седьмого слога; главныхъ цезуръ, различающихся по формѣ, двѣ: цезура въ арсисѣ (т.-е. раздѣленіе стиха на повышеніи голоса) и цезура въ тезисѣ (т.-е. окончательное пониженіе голоса и раздѣленіе на краткомъ); что касается до количества цезуръ, то въ гексаметрѣ можетъ быть или одна цезура въ половинѣ третьей стопы, или же въ ея окончаніи, или же двѣ цезуры, изъ которыхъ одна въ половинѣ второй стопы, а другая въ половинѣ четвертой; у Гомера чаще встрѣчаются цезуры въ *тезисѣ*, у Виргилія въ *арсисѣ*. Всѣхъ цезуръ въ Греціи насчитывалось до шестнадцати. Въ шестистопномъ ямбѣ цезура бываетъ послѣ третьей стопы; въ противномъ случаѣ ямбъ получаетъ триметрическую форму; въ пятистопномъ ямбѣ цезура бываетъ послѣ второй стопы („О ночь, сойди, | ужъ серпъ янтарный блещетъ"...), послѣ третьей („Свое ты счастье зришь въ блаженствѣ ихъ") и вовсе безъ цезуры („*Какъ только человѣчествомъ гнушаться*"). *)

Наконецъ, разстановка знаковъ препинанія играетъ большую роль въ индивидуальныхъ оттѣнкахъ ритма; она даетъ неожидан-

*) Послѣдніе два примѣра заимствованы мной у Остолопова.

ныя паузы, придаетъ самому стиху своеобразный, капризный характеръ; кромѣ ритмическаго смысла знаки препинанія имѣютъ огромный, неуловимый часто, логическій смыслъ, тѣмъ болѣе что я иногда могу ими свободно пользоваться. Для примѣра возьму двѣ фразы: „Темная ночь. Темныя пространства". Эти же фразы я могу расположить и иначе: „Темная ночь... Темныя пространства". Когда я ставлю между ними нѣсколько точекъ, я ихъ произношу отрывисто. Если я поставлю между фразами точку съ запятой, то я, уменьшая паузу между фразами, тѣмъ не менѣе произношу ихъ болѣе спокойно. Если я напишу эти фразы такъ, что раздѣляю ихъ двумя точками, я невольно произношу вторую фразу съ оттѣнкомъ поясненія („темная ночь и потому-то—темныя пространства". Если я соединяю двѣ фразы при помощи тире, то объяснительный характеръ фразъ подчеркивается („Такъ какъ темна ночь, то и пространства темны"); наконецъ, заключая вторую фразу въ скобки, я произношу ее значительно скорѣе чѣмъ первую (какъ бы проглатываю).

И въ начертаніи эти фразы будутъ имѣть совершенно иной видъ.
Выписываю ихъ:
Темная ночь. Темныя пространства.
Темная ночь... Темныя пространства...
Темная ночь; темныя пространства.
Темная ночь: темныя пространства.
Темная ночь—темныя пространства.
Темная ночь (темныя пространства)

Я вношу шесть отличій въ интонаціи въ одинъ и тотъ же комплексъ словъ; знаки препинанія играютъ существенную роль; переносъ окончанія предложенія въ первою половину слѣдующей строки носитъ въ стихахъ особый терминъ „enjambement".

Самый матеріалъ формы составляетъ фонетическое расположеніе гласныхъ и согласныхъ въ слогахъ, въ словахъ, въ группѣ словъ. Гласныя могутъ рисовать звуковыя фигуры, то послѣдовательно восходя отъ низкихъ звуковъ къ высокимъ (у-о-а-е-и), или обратно, контрастируя (и-у), совпадая (а-а-а) и т. д. Согласныя могутъ переходить другъ въ друга, смягчаясь (плавная „р" переходя въ „л", „б" въ „ф"), контрастируя (твердыя „д", „т", „р" въ мягкія „ж" „л"), группа можетъ смѣняться группой (д-т, д-ж, з-с); наконецъ, одна, двѣ или болѣе согласныхъ могутъ повторяться (т-т-т); грубѣйшимъ и наиболѣе изученнымъ видомъ инструментовки словъ являются ассонансъ и аллитерація; наконецъ, огромную роль играетъ расположеніе и характеръ риѳмъ; риѳмы бываютъ: богатыя, бѣдныя, мужскія, женскія, явныя и неявныя; по расположенію риѳмы могутъ быть внѣшнія, внутреннія и т. д.

Наконецъ, отношеніе матеріала словъ къ размѣру и къ формѣ стихотворенія (стансамъ, балладѣ, рондо, сонету) играетъ важную роль.

Различное расположеніе строфъ въ лирической поэзіи обусловлено, какъ у древнихъ, такъ и у насъ, опредѣленной формой; строфы могутъ быть монометрическія и полиметрическія; монометрическія строфы суть такія, отдѣльныя строки которыхъ состоятъ изъ однообразнаго количества равностопныхъ строкъ того же метра (четырехстопный ямбъ, хорей, дактиль и т. д.); полиметрическими строфами называются строфы, состоящія: a) изъ разностопныхъ строкъ того же метра, расположенныхъ симметрически (сюда всѣ виды комбинацій ямбовъ, хореевъ, дактилей и т. д.); b) изъ разностопныхъ строкъ того же метра, расположенныхъ ассиметрически (напримѣръ, четырехстопный ямбъ, двустопный, трехстопный, шестистопный); c) изъ равностопныхъ строкъ разнаго метра („О какъ на склонѣ нашихъ лѣтъ“ Тютчевъ); d) изъ разностопныхъ строкъ разнаго метра, расположенныхъ симметрически; e) изъ разностопныхъ строкъ разнородныхъ метровъ, расположенныхъ ассиметрически (вольный стихъ).

Своеобразное соединеніе строфъ въ лирическомъ произведеніи образуетъ спеціальную форму. Таковы напримѣръ: 1) Баллада, трехкуплетная форма равнометрическихъ строкъ у французовъ; каждый куплетъ состоялъ изъ 8, 10, 12 стиховъ. 2) Буриме, стихотвореніе на заданныя риѳмы. 3) Вирелэ и Лэ: Лэ состояло у французовъ изъ двустишій, перерываемыхъ короткими риѳмующимися другъ съ другомъ словами; вирелэ есть продолженное лэ. 4) Монометры писались такъ, что строка заключала лишь одну стопу. 5) Форма гимновъ и одъ въ древности требовала соединенія строфы, антистрофы и эпода. Строфа и антистрофа имѣли одинаковое количество стиховъ; эподъ состоялъ изъ стиховъ другой мѣры; пѣніе сопровождалось пляской; во время строфы танцовщицы поворачивались въ одну сторону; во время антистрофы — въ другую; во время эпода танцовщицы дѣлали движенія, не оборачиваясь. Рондо чрезъ извѣстное число стиховъ требуетъ возвращенія къ тѣмъ словамъ, съ которыхъ начинается; у французовъ рондо приняло замысловатую форму: 13 стиховъ раздѣляются на неравныя строфы, имѣющія только двѣ риѳмы (8 женскихъ и 5 мужскихъ, и обратно); два или три слова перваго стиха образуютъ припѣвъ. Первая строфа имѣетъ пять стиховъ; вторая—три и припѣвъ; третья строфа должна быть подобна первой. Остолоповъ приводитъ примѣръ рондо, написанное Вуатюромъ:

Ma foi, c'est fait de moi; car Isabeau
M'a commandé de lui faire un Rondeau:
Cela me met en une peine éxtrême.

Quoi! treize vers, huit en eau, cinq en ême!
Je lui ferais aussitôt un bateau.

En voila cinq pourtant en un monceau:
Faisons en huit en invoquant Brodeau;
Et puis mettons par quelque stratagême,
Ma foi, c'est fait, и т. д.

Сложное рондо состоитъ изъ нѣсколькихъ строфъ, равныхъ количеству строкъ первой строфы; каждая строфа, начиная съ второй оканчивается: вторая первой строкой первой строфы, третья второй строкой первой строфы и т. д. Прибавляется еще добавочная строфа, оканчивающаяся припѣвомъ; риѳмы не мѣняются (abab и т. д.).

6) Ропалическій стихъ у древнихъ составлялся такъ, что начиная съ односложнаго слова, продолжали двусложнымъ, трехсложнымъ и т. д. (Остолоповъ приводитъ примѣръ: „Spes, Deus aeternae stationis conciliator").

7) Руническій стихъ (руны—магическія буквы, высѣченныя на камнѣ и приносящія добро или зло; впослѣдствіи образовалась руническая поэзія). Руническіе стихи по Вермію (De Litteratura Runica) были безъ риѳмъ, но въ нихъ наблюдалось сходство буквъ и слоговъ (аллитерація и ассонансъ); руническая строфа состояла изъ равнаго количества строкъ, а въ строкѣ было шесть слоговъ; каждое двустишіе начиналось одинаковой буквой. Вотъ образецъ латинскаго двустишія, составленнаго по правиламъ рунической поэзіи:

„Christus caput nostrum
„Coronet te bonis".

Скальды употребляли до 136 руническихъ формъ, отличавшихся числомъ слоговъ и расположеніемъ буквъ.

8) Сонетъ. Стихъ состоящій изъ 14 строкъ; двѣ первыя строфы суть четырехстишія, двѣ послѣднія строфы—трехстишія. Наиболѣе классическою является такая сонетная форма, гдѣ риѳмы расположены по схемѣ „abababab ccdede". Италіанцы были болѣе свободны въ примѣненіи сонета; первыя двѣ строфы у нихъ были свободно риѳмованы при условіи, что изъ восьми риѳмъ четыре суть „a" и четыре „b"; что касается до трехстишій, то типомъ являлась схема „cdecde". Вотъ, напримѣръ, сонетъ Петрарки: „abbaabbacdecde". Впослѣдствіи сонетная схема получила большую гибкость; трехстишія пишутъ (ccdeed), (cdecde) (cdcdee) и т. д.

9) Стансъ требуетъ, чтобы періодъ оканчивался со строфою; стансъ не можетъ быть болѣе четырехъ строфъ.

10) Тріолетъ состоялъ изъ восьми стиховъ; четвертый стихъ

былъ повтореніемъ перваго, седьмой и восьмой повтореніемъ первыхъ двухъ.

11) Терцинъ есть расположеніе обычно пятистопнаго ямба трехстишіями по схемѣ abababcbcdcde и т. д., при чемъ послѣдняя строфа состоитъ изъ одного стиха.

12) Центонъ есть стихотвореніе, составленное изъ чужихъ стиховъ, и т. д.

Таковы нѣкоторые изъ образцовъ своеобразнаго соединенія строкъ и строфъ, ставшаго самостоятельной формой; есть еще болѣе сложныя формы, напримѣръ, вѣнокъ сонетовъ, т.-е. такое соединеніе сонетовъ, гдѣ каждая строка перваго сонета открываетъ слѣдующій сонетъ.

Относительно соединенія строкъ слѣдуетъ помнить, что слишкомъ частое разсѣченіе строфъ точками производитъ на ухо непріятное впечатлѣніе (по строкамъ, по двустишіямъ); для монометрическихъ и диметрическихъ размѣровъ удачнѣе, если фраза захватываетъ всю строфу, или когда напримѣръ, первая строфа или двѣ строфы — протазисъ, а вторая (или третья) — аподозисъ; можно съ опаской позволять себѣ и болѣе прихотливое расположеніе знаковъ препинаніи, какъ напримѣръ, у Баратынскаго:

„Напрасно ты металась и кипѣла,
Развитіемъ спѣша:
Ты подвигъ свой свершила прежде тѣла,
Безумная душа!
И тѣсный кругъ подлунныхъ впечатлѣній,
Сомкнувшая давно,
Подъ вѣяньемъ возвратныхъ сновидѣній
Ты дремлешь; а оно
Безсмысленно глядитъ, какъ утро встанетъ,
Безъ нужды ночь смѣня;
Какъ въ мракъ ночной безплодный вечеръ канетъ,
Вѣнецъ пустого дня“.

Подчеркнутая строка разбивается посрединѣ строки точкой съ запятой; голосъ дѣлаетъ здѣсь неожиданную паузу; мѣстоимѣніе „оно“ относится къ слову „тѣла“ (любопытная прихотливость синтаксической связи).

Наконецъ, мы должны составить индивидуальные указатели риѳмъ, размѣровъ, словъ, средствъ изобразительности и т. д. Пока въ этомъ направленіи сдѣлано далеко недостаточно. Укажемъ на мало говорящія попытки В. И. Истомина въ его „Главнѣйшихъ особенностяхъ языка и слога произведеній И. А. Крылова, А. Д. Кантеміра и Е. А. Баратынскаго, М. Ю. Лермонтова, А. С. Грибоѣдова, А. С. Пушкина“ (1894—1895). Истоминъ отмѣчаетъ, напримѣръ, нѣкоторыя грамматическія особенности языка Баратынскаго, безотносительно

къ общему характеру его творчества; но и тутъ встрѣчаютъ насъ интересныя подробности, напримѣръ, употребленіе множественнаго числа: пѣсней (вм. пѣсенъ), сыны, лицы (вм. лица) лѣты (вм. лѣта) и т. д. Отъ глаголовъ: отвыкнуть, отвергнуть и т. д. прошедшее отвыкнулъ (вм. отвыкъ) отвергнулъ; на балѣ (вм. на балу); любови (вм. любви); выдь (вм. выйди); другова (вм. другого), степнова (вм. степного), ролю (вм. роль); вмѣсто творительнаго падежа безъ предлога употребленіе родительнаго падежа съ предлогомъ отъ: „забытый отъ людей"; винительный вмѣсто родительнаго: „отзывъ умиленный въ какомъ онъ сердцѣ не найдетъ", „путь не продолжаетъ" и т. д. Бѣжать чего („сонъ бѣжалъ очей"); „относительно къ себѣ" и т. д. Все это любопытно, какъ матеріалъ, но и только. Истоминъ указываетъ на то, что въ статистическомъ отношеніи у Баратынскаго мы часто встрѣчаемъ обращенія, уподобленія, сравненія, метафоры; рѣдки гиперболы; среди фигуръ рѣчи встрѣчаемъ часто единоначатіе, умолчаніе, эллипсисъ.

Здѣсь позволю себѣ привести нѣкоторыя изъ выписанныхъ мной характерныхъ словъ и выраженій Баратынскаго:

„Превосходная сила враговъ" (въ смыслѣ превосходящая), „упоительныхъ похвалъ", „неприхотливая лѣнь", „приманчивый законъ", „свѣтъ, другимъ неоткровенный" (вмѣсто неоткрытый), „великолѣпный пиръ", „душемутительный поэтъ", „прекрасная соразмѣрность", „для благочинныхъ размышленій созрѣла томная душа", „ненастливые дни" (вм. ненастные), „живительный май", „замерзлая трава" (вм. замерзшая), „прыгучихъ водъ", „мнѣ памятной каскады", „злословный судія", „гробовая насыпь", „гробовый ликъ", „лирныя струны", „осклабленное лицо", „сухая скорбь разувѣренья", „благоволительная судьба", „торжествующій хребетъ", „страдательныя небеса", „пристойная могила", „озябнувшій кристаллъ бокала", „своенравная струя", „общежительныя страсти", „юдольный міръ", „подлунныя впечатлѣнья", „безплодный вечеръ" и т. д.

Эти эпитеты замѣчательны; не отличаясь особенной красочностью, они все же до крайности оригинальны; оригинальность ихъ въ томъ, что эпитетъ Баратынскаго часто принимаетъ метонимическую форму („сухая скорбь", „своенравная струя"), или же кромѣ того необыденность эпитета достигается крайне необычнымъ соединеніемъ весьма обычнаго прилагательнаго съ весьма обычнымъ существительнымъ; такъ напримѣръ „приманчивой" бываетъ весна, любимая дѣвушка и т. д.; „законъ" же обычно называется „суровый", справедливый и т. д. Баратынскій соединяетъ два обычныхъ слова въ необычномъ сочетаніи—„приман-

чивый законъ"; сюда же: торжествующій хребетъ, пристойная могила, безплодный вечеръ, великолѣпный пиръ и т. д. Или же Баратынскій мѣняетъ окончаніе обычнаго слова, отчего при всей простотѣ его оно кажется необычнымъ: замерзлая (шая) трава, ненастливые дни, прыгучія воды, злословный (—вящій) судія; или же мѣняетъ удареніе: гробо́вый (вмѣсто гробово́й).

Баратынскій особенно любитъ отрицательные эпитеты (черезъ без—, и не—). Эпитеты на „без": безплодный вечеръ, безотчетное созданье, безсмысленный, безымянный и т. д. Эпитеты на „не": неприхотливая лѣнь, неизвинительной ошибкой, неоткровенный свѣтъ, невянущіе дубы, нескудѣющіе ручьи, несрочная весна, невластная сойти, неосторожный восторгъ, невнимательный свѣтъ. И даже существительныя у него такого же рода: неопасенье, разувѣренье.

Такъ же онъ любитъ сложные эпитеты (но тутъ онъ слѣдуетъ и Державину, и Жуковскому): тяжелокаменный гротъ, всеозаряющій день, благоволительная судьба, бурнопогодный Эолъ, дряхлолѣтній отецъ, душемутительный поэтъ.

Для Баратынскаго характерны слѣдующія окончанія словъ: „лазурію живой" (см. лазурью), „блистаетъ хладной роскошію лѣтъ", „грудію своею". Или наоборотъ—сокращеніе существительныхъ: „узнанье", „благодаренье".

Часто встрѣчаемъ у него оригинальное соединеніе глаголовъ: вдохновеніемъ волнуется, чернь обстала, развитіемъ спѣша.

Сопоставляя, напримѣръ, эпитеты Баратынскаго съ эпитетами Батюшкова (съ которыми они наиболѣе сходны), мы видимъ тотчасъ же и черты, ихъ единящія, и черты ихъ различающія.

У Батюшкова больше образныхъ, метафорическихъ эпитетовъ, нежели у Баратынскаго: оливны вѣнки, пылающія очи, сапфирная чаша Гебы, сіяющій умъ, яркій Весперъ, златорогая серна, злачный дернъ, бархатный лугъ, прахъ златый, тучный фиміамъ, рухлая скудель, лилейная бѣлизна, „и вѣтеръ тиховѣйный, съ груди ея лилейной, сдулъ дымчатый покровъ", кудри „льнянозолотыя на алебастровыхъ плечахъ", бархатное ложе, легкокрылое здоровье и т. д.

Правда, Батюшковъ любитъ пользоваться словами, напоминающими по формѣ слова Баратынскаго; но стоитъ вчитаться въ эти слова, чтобы увидѣть sui generis связь въ ихъ выборѣ: славный бой, высокія пѣсни, высокіе гимны, суровая Мнемозина, рьяный напитокъ, печальное рубище, поэзія прелестная, гостепріимный міръ, прахъ красноречивый, прелестный цвѣтъ, тѣнь чистѣйшая, чистѣйшій эфиръ, въ лѣты охлажденны, уединенная сѣнь, Аонія пре-

лестная, записная прелестница, мирное моленье, плачевный Эребъ, дикій Адъ. Часто Батюшковъ употребляетъ слово „выписной", для Батюшкова характерны слова въ родѣ: ристалище славы, громометатель, лелеятель долинъ, пристанище, опытность вѣковъ, призраки, ѣдкость вѣковъ, свойство, горделивцы, прелестница, пташки, псалмопѣнье и т. д.

Слѣдуетъ составить словари поэтовъ и потомъ ихъ сличить; только тогда намъ станетъ болѣе ясна психологія творчества. Въ этомъ отношеніи интересна кропотливая работа В. Я. Брюсова „Лицейскія стихотворенія Пушкина". Описывая черновыя рукописи Пушкина, В. Я. Брюсовъ даетъ возможность вникать, почему поэтъ зачеркнулъ такое-то слово первоначальнаго текста, почему замѣнилъ другимъ и т. д.

[4]) Въ лирикѣ эта sui generis связь устанавливается, какъ уже мы замѣтили, при анализѣ элементовъ формы; для того, чтобы установить точный методъ изслѣдованія памятниковъ лирической поэзіи, необходимо суженіе; изученіе формы есть, конечно введеніе въ несуществующую науку о лирической поэзіи; и лишь впослѣдствіи возможно расширеніе въ этой области. Для того, чтобы показать, что значитъ описаніе формы, приведу нѣкоторыя данныя изъ работы Новосадскаго „Орфическіе гимны". Новосадскому нужно установить время появленія гимновъ. Въ наукѣ есть рядъ противорѣчивыхъ мнѣній. Тидеманъ полагаетъ, что время составленія— разное. Снедорфъ и Герлахъ полагаютъ, что гимны составлены уже послѣ Р. Х. изъ стихотвореній различныхъ поэтовъ; составитель передѣлалъ многіе гимны. Отфридъ Германъ („De aetate scriptoris Argonauticorum") полагаетъ, что гимны древнѣе орфической Аргонавтики. Кернъ отрицаетъ принадлежность гимновъ орфикамъ. Лобекъ полагаетъ, что гимны составлены въ очень позднее время. Бюксеншютцъ видитъ въ гимнахъ слѣды христіанства. Дидерихъ относитъ гимны къ 1—2-му вѣку до Р. Х.; онъ указываетъ на Египетъ, какъ мѣсто возникновенія гимновъ.

Новосадскій анализируетъ форму орфическихъ гимновъ. Онъ устанавливаетъ для гимновъ 27 гексаметрическихъ формъ (у Гомера—32, Гесіода—28); далѣе располагаетъ онъ эти формы въ порядкѣ убыванія и сравниваетъ порядокъ этотъ съ другими поэтами. Получаются слѣдующія любопытныя данныя: формы D D D D D, D S D D D, S D D D D, D D D S D такъ же часты, какъ у Гомера; форма S S D D D у Гомера чаще, а форма D D S D D рѣже. Въ общемъ пропорція повтореній одинакова съ Гомеромъ въ 8 формахъ; неодинакова въ 19; кромѣ того 5 формъ отсутствуютъ; съ Гесіодомъ встрѣчается совпаденіе въ 9 формахъ; общая сумма формъ почти одинакова.

Отношеніе спондеевъ	къ	дактилямъ	у Гомера		24%—28%
"	"	"	"	у Каллимаха	20%—23%
"	"	"	"	у Нонна —	15%—16%
"	"	"	"	въ гимнахъ —	27%.

Въ паденіи спондеевъ на стопы—близость къ Гомеру. Въ метрической структурѣ гимны ближе къ Гомеру и Гесіоду, нежели къ Нонну.

Количество аттическихъ сокращеній превышаетъ Гомера, Гесіода и прочихъ; обиліе сокращеній—характерная черта гимновъ.

Нормы протяженія гласныхъ ближе къ Гомеру. Элизіи въ гимнахъ рѣже, чѣмъ у Гомера, Гесіода, Каллимаха, но чаще, чѣмъ у Нонна (у Гомера—65%, въ гимнахъ—26%). Нормы цезуръ несходны съ поэтами.

Подводя общій итогъ результатамъ метрическаго анализа, Новосадскій устанавливаетъ время появленія гимновъ (начало II-го вѣка до Р. Х.).

Мы привели нѣкоторыя данныя изъ книги Новосадскаго, чтобы показать, что работа, производимая надъ поэтическими произведеніями древнихъ, должна быть произведена и надъ отечественными поэтами; только въ такомъ случаѣ устанавливается точный выводъ относительно формы лирическаго произведенія.

Къ работамъ, близко подходящимъ къ работѣ Новосадскаго, укажу между прочимъ на замѣчательное изслѣдованіе Кассаня „Métrique et versification de Charles Baudelaire“ и на добросовѣстный трудъ В. Я.Брюсова „Лицейскія стихотворенія Пушкина“.

[5]) У насъ забываютъ тотъ простой фактъ, что крупнѣйшіе поэты міра были образованнѣйшими людьми своего времени; художникъ и писатель (въ частностя поэтъ) не исчерпывается опредѣленіемъ его, какъ сновидца; вѣдь наиболѣе яркіе образы видятъ, медіумы, духовидцы; и они, однако, еще не поэты. Кромѣ тонко развитаго зрѣнія, дающаго возможность глубоко проницать всякую дѣйствительность (ту и эту), поэтъ есть прежде всего художникъ формы; для этого онъ долженъ быть еще и опытнымъ экспериментаторомъ; многія черты художественнаго эксперимента страннымъ образомъ напоминаютъ экспериментъ научный, хотя методы экспериментированія здѣсь sui generis. Эту-то особенность художественнаго творчества (въ частности поэтическаго), то-есть, соединеніе непосредственности, интуиціи съ кропотливой работой надъ формой, не способны понять люди, чуждые этому творчеству, а таковыми, какъ это ни странно, часто являются профессора словесности и, почти всегда, художественные критики; я не касаюсь здѣсь нѣкоторыхъ уважаемыхъ ученыхъ, соединившихъ въ себѣ критическое чутье со способностью переживать творчество: таковы Буслаевъ, Александръ Веселовскій, Ѳ. Е. Коршъ,

Ѳ. Ф. Зѣлинскій, Потебня и др. Я говорю о рядовомъ русскомъ профессорѣ: онъ прежде всего не любитъ словесности.

[6]) Вотъ какъ опредѣляетъ профессоръ Н. И. Стороженко задачи литературной критики: „Такъ какъ литературное произведеніе есть явленіе сложное, заключающее въ себѣ нѣсколько сторонъ, то и критика его не должна впадать въ односторонность, а постараться выяснить всѣ стороны извѣстнаго произведенія"... Трудно пока спорить противъ приводимыхъ словъ, ибо они—общее мѣсто. Но профессоръ Стороженко продолжаетъ дальше: „Отправляясь отъ главнаго положенія, выработаннаго исторической критикой, что каждое литературное произведеніе есть продуктъ окружающей среды, критикъ долженъ прежде всего выяснить нити, связывающія его съ духомъ его времени, руководящими идеями эпохи и требованіями публики". (Все еще идетъ общее спорное мѣсто, совершенно безплодное для подлинной эстетической критики). „Но художественное произведеніе не есть только продуктъ извѣстной среды; оно есть также продуктъ творческой фантазіи автора". (Слова и слова!) Все опредѣленіе задачъ и методовъ критики въ книгѣ проф. Стороженко „Очеркъ исторіи западно-европейской литературы" есть сплошное общее мѣсто, совершенно бездоказательное: высоко развѣвалось и развѣвается „знамя словъ" съ каѳедръ исторіи литературы не одно десятилѣтіе, подготовляя арміи ни на что негодныхъ критиковъ; о, мы устали отъ словъ: если бы вмѣсто этого знамени словъ было подлинное „знамя науки", а не пустая болтовня!

Насколько неинтересны и безсодержательны изданныя лекціи профессора Стороженки, настолько изобилуютъ матеріаломъ интересные „Очерки по исторіи русской литературы" С. А. Венгерова, хотя и здѣсь моментъ идейной зависимости писателя отъ эпохи преувеличенно выдвинутъ, а моментъ эволюціи художественной формы забытъ.

Исторія литературы у насъ изобилуетъ фундаментальными сочиненіями самыхъ противоположныхъ направленій; и все же вопіющій субъективизмъ и бездоказательность преслѣдуютъ нашихъ литературныхъ критиковъ; читаю ли я интереснаго, quasi- объективнаго (а на самомъ дѣлѣ субъективнаго) Венгерова, хлесткаго Иванова-Разумника, почтеннаго Овсянико-Куликовскаго, раздерганнаго П. Д. Боборыкина, или талантливыхъ Загарина (см. его книгу о Жуковскомъ), Говоруху-Отрока, Страхова, меня преслѣдуетъ одна убійственная для нашихъ критиковъ мысль: все это—порожденіе глубокой интеллигентской безпоч-

венности, все это порожденіе нарочитаго аскетизма, все это—боязнь полюбить самую плоть выраженія мысли художника: слова, соединеніе словъ!.. Аскетизмъ русской критики (у нѣкоторыхъ имѣющій оправданіе и выражающійся въ отвлеченномъ разсужденіи объ идеяхъ писателя при нежеланіи понять эти идеи облеченными въ конкретную форму)—привелъ уже впослѣдствіи къ полной кастраціи слуха у нѣкоторыхъ представителей соціологической критики, какъ-то у господъ Шулятикова, Фриче и нѣкоторыхъ авторовъ „Распада", тосковавшихъ о томъ, что Л. Толстой и Достоевскій захватываютъ наше общество болѣе Лаврова и Елисѣева... И это въ 1908 году!!

Какъ отдыхаешь послѣ безпочвеннаго импрессіонизма и откровеннаго варварства на художественныхъ этюдахъ Айхенвальда, хотя и въ нихъ есть еще слишкомъ много пережитковъ дурныхъ традицій вкуса недавняго прошлаго: такъ, напримѣръ, никогда я не прощу этому умному критику нѣкотораго стремленія популяризировать свой вкусъ, вмѣсто того, чтобы подымать читателей до себя, какъ не прощу ему несправедливой характеристики поэзіи Брюсова; все же на Айхенвальдѣ отдыхаешь среди обнаглѣвшей декадентской и одичавшей эсъ-декской критики. Еще болѣе утѣшительно появленіе такихъ книгъ, какъ книга академика Александра Веселовскаго „Жуковскій и поэзія сердечнаго чувствованія".

Болѣе всего въ недавнее время хотѣлось ждать отъ огромнаго критическаго дарованія Мережковскаго, но... Мережковскій откровенно не любитъ въ искусствѣ всего того, на чемъ должна медленно окрѣпнуть критика,—формы: блестящіе литературные силуэты даетъ и Антонъ Крайній (З. Гиппіусъ); онъ понимаетъ все то, что требуется отъ серьезнаго критика; но, увы, „публицизмъ" губитъ этого, быть можетъ, талантливѣйшаго критика: У него нѣтъ единства устремленія; вмѣсто того, чтобы писать прекрасныя книги, Антонъ Крайній пишетъ легкіе фельетоны. И оттого-то Мережковскій и Розановъ всегда интереснѣе раскидывающагося во всѣ стороны Крайняго. Наконецъ, надо упомянуть еще и Брюсова; Брюсовъ—прирожденный знатокъ формы, но Брюсовъ слишкомъ пристрастенъ для того, чтобы быть подлиннымъ критикомъ. Да и кромѣ того, Брюсовъ самъ не вѣритъ въ возможность писать объективно: великолѣпный аналитикъ, онъ, однако, слишкомъ часто какъ будто глумится надъ окружающей полуграмотной критикой и обращаетъ подлинное знаніе свое въ средство для построенія софизмовъ. И гораздо глубже поэтому Вячеславъ Ивановъ, когда онъ „снисходитъ" съ высоты своихъ мистическихъ исканій въ область литературы; его статья о „Цыганахъ" Пушкина есть подлинный критическій шедевръ. Несомнѣнно талантливъ и интересенъ Эллисъ; но ему иногда не хватаетъ выдержки... Интересенъ Аничковъ.

Вотъ и всѣ силы, которыми располагаетъ русская критика; но и эти силы слишкомъ часто избираютъ ложное русло; и оттого-то въ концѣ концовъ мы должны признаться, что подлинной критики у насъ нѣтъ.

Я не упомянулъ здѣсь имя г. Корнѣя Чуковскаго, но... онъ, какъ критикъ, еще не существуетъ вовсе; развѣ талантливые афоризмы—критика? Корнѣй Чуковскій можетъ быть подлиннымъ критикомъ, но... если онъ не желаетъ погибнуть въ пучинѣ газетнаго легкомыслія, онъ долженъ сію же минуту бѣжать изъ редакцій газетъ и пятилѣтнимъ постомъ очиститься отъ собственной легкомысленности: тогда онъ будетъ подлиннымъ критикомъ.

Существующая критика только затемняетъ сознаніе; а потому гораздо цѣлесообразнѣе читать пособія для изученія историко-литературныхъ памятниковъ. На русскомъ языкѣ имѣется достаточно этихъ пособій. Чтобы не загромождать памяти, привожу нѣкоторые изъ пособій, существующія на русскомъ языкѣ (оригинальныя и переводныя).

А. Кирпичниковъ. Очерки изъ исторіи средневѣковой литературы. 1869.

Буслаевъ. Мои досуги. 1886.

Петерсонъ и Балабанова. Западно-европейскій эпосъ и средневѣковой романъ. 1896.

А. Н. Веселовскій. Баккачіо, его среда и сверстники. 1893.

Болдаковъ. Всеобщая исторія литературы.

Скартаццини. Данте. 1905.

Вегеле. Данте Алигіери. (Пер. А. Веселовскаго). 1881.

Де-ла-Бартъ. Бесѣды по исторіи всеобщей литературы и искусства. Кіевъ. 1903.

Жебаръ. Начала Возрожденія въ Италіи. (Пер. съ фр.) 1900.

Гаспари. Исторія италіанской литературы. (Пер. съ ит.) 1895.

Буркгартдъ. Культура Италіи въ эпоху Возрожденія. 1906.

Фойхтъ. Возрожденіе классической древности въ Италіи 1882-85.

Корелинъ. Ранній италіанскій гуманизмъ и его исторіографія. 2 т. 1892.

Монье. Опытъ литературной исторіи Италіи XV в. 1905.

Гейгеръ. Нѣмецкій гуманизмъ. 1899.

Штраусъ. Ульрихъ фонъ Гуттенъ. 1896.

Анненская. Франсуа Раблэ („Біографическая библіотека"). 1892.

Стороженко. Предшественники Шекспира. Лилли и Марло. 1872.

" Робертъ Гринъ. 1878.

Тенъ-Бринкъ. Шекспиръ.

Брандесъ. Шекспиръ, его жизнь и произведенія. 1899. (2 т.).

Варшеръ. Англійскій театръ временъ Шекспира. 1896.
Тикноръ. Исторія испанской литературы. 1896.
Лансонъ. Исторія французской литературы. 1897.
Алексѣй Веселовскій. Этюды о Мольерѣ (2 части) 1879—81.
Гетнеръ. Исторія англійской литературы XVIII в.
Тэнъ. Исторія англійской литературы. 1871.
Маколей. Мильтонъ („Сочиненія“ т. 1.).
Гетнеръ. Исторія французской литературы XVIII столѣтія.
А. Веселовскій. Этюды и характеристики.
Штраусъ. Вольтеръ.
Морлей. Дидро и энциклопедисты.
„ Вольтеръ.
Алексѣевъ. Этюды о Руссо. 2 ч. 1887.
Галле. Бомарше. 1898.
Шереръ. Исторія нѣмецкой литературы. 1893.
Фогтъ и Кохъ. Исторія нѣмецкой литературы отъ древнѣйшихъ временъ до настоящаго времени. 1900.
Куно Франке. Исторія нѣмецкой литературы. 1904.
Н. Котляревскій. Міровая скорбь въ концѣ прошлаго и началѣ нашего вѣка. 1898.
Гаймъ. Гердеръ и его время. 1888 г. (2 тома).
М. Розановъ. Поэтъ періода „бурныхъ стремленій“, Якобъ Ленцъ. 1901.
Шаховъ. Гёте и его время. 1903.
Льюисъ. Жизнь Вольфганга Гёте. 1897.
Бельшовскій. Гёте, его жизнь и произведенія.
Разговоры Гёте съ Эккерманомъ. Два тома пер. Аверкіева. 1891.
Бойэзенъ. „Фаустъ“ Гёте. Комментарій къ поэмѣ. 1899.
Шерръ. Шиллеръ и его время 1875.
Куно Фишеръ. Публичныя лекціи о Шиллерѣ. 1890.
Э. Дауденъ. Шекспиръ. Критическое изслѣдованіе. 1880.
Руфольфъ Женэ. Шекспиръ, его жизнь и сочиненія. 1877.
Гервинусъ. Шекспиръ. (3 тома). 1878.
Пти-де-Жюльвилль. Иллюстрированная исторія новѣйшей французской литературы. 1904.
Брандесъ. Новыя вѣянія. 1889.
Брандесъ. Литература XIX вѣка въ ея главныхъ теченіяхъ. 1895.
Всеобщая исторія литературы. Подъ редакціей В. Ѳ. Корша (выпуски).
Магаффи. Исторія классическаго періода греческой литературы. 1883.

Рекомендую особенно вниманію читателей „Всеобщую исторію литературы“ В. Ѳ. Корша. Этотъ трудъ выполненъ съ большимъ стараніемъ. Въ него вошли между прочимъ слѣдующіе труды:

В. Ѳ. Коршъ. Языкъ, какъ явленіе природы и орудіе литературы (I выпускъ).

В. Ѳ. Коршъ. Общіе законы историческаго развитія литературъ (I выпускъ).

В. Ѳ. Коршъ. Исторія греческой литературы (IV, V, VII, VIII, IX выпуски).

Залеманъ. Исторія иранской литературы (I—II выпуски).

Мейеръ. Исторія египетской литературы (II выпускъ).

Якимовъ. Очеркъ исторіи древне-еврейской литературы (II—III выпуски).

Васильевъ. Очеркъ исторіи китайской литературы (III выпускъ).

Модестовъ. Исторія римской литературы.

Всѣ эти выпуски достойны самаго широкаго распространенія.

⁷) Газетные и журнальные критики въ своихъ сужденіяхъ отправляются отъ тѣхъ псевдо-научныхъ методовъ критики, воспоминаніе о которыхъ у нихъ живетъ, какъ воспоминаніе объ эпохѣ, когда они по крайней мѣрѣ дѣлали видъ, что учились; и это еще въ лучшемъ случаѣ (при предположеніи, что уровень образованія критика равенъ средне-университетскому образованію); но даже и въ этомъ лучшемъ случаѣ (при предположеніи, что критикъ окончилъ университетъ, ибо примѣръ Бѣлинскаго не норма для критиковъ), приходится только вздыхать; въ семидесятые, восьмидесятые, девяностые годы большинство русскихъ каѳедръ по исторіи литературы принадлежало тѣмъ любимцамъ толпы, за хлесткими фразами которыхъ не чувствовалось ни красоты творчества, ни научной строгости, а лишь одинъ „паѳосъ общественности“; и любимцами молодежи являлись не ученые или художники слова или, по крайней мѣрѣ, его любители, а люди съ „общественнымъ темпераментомъ“; этотъ „темпераментъ“, нужный для „общественности“, совершенно не нуженъ для науки, гдѣ играетъ роль темпераментъ „научный“, въ данномъ случаѣ выражающійся въ объективномъ критеріи. Исторія литературы изъ науки превращалась въ университетахъ въ нѣчто, вовсе не имѣющее отношенія къ наукѣ: наборъ громкихъ словъ вдалбливался въ головы, какъ научный методъ; и литературные критики въ большинствѣ случаевъ прочую свою жизнь продолжали питаться этимъ наборомъ словъ, какъ священнымъ канономъ, оправдываясь въ крайнемъ случаѣ хотя бы тѣмъ, что и наука должна служить

жизни; но наука служитъ жизни вовсе не тѣмъ, что ей лжетъ; объективный критерій ея—научная истина; а до таковой не было дѣла словесникамъ, которые своимъ наборомъ словъ какъ разъ проповѣдовали о вредности любви къ слову и языку, какъ явленіямъ природы и объектамъ историко-литературныхъ трудовъ. И потому-то жиденькій либерализмъ, проповѣдовавшійся съ каѳедръ исторіи словесности, оказался несостоятельнымъ даже предъ лицомъ общественности; и потому-то соціологическая критика не оставила камня на камнѣ на псевно-научномъ либерализмѣ, какъ критическомъ методѣ; передъ общественной наукой большинство теоретиковъ словесности оказались банкротами; задачамъ истинной исторіи и теоріи словесности эти „историки" и „теоретики" даже и не хотѣли платить долговъ, пребывая банкротами искони; большинство же русскихъ критиковъ, какъ воспитывалось, такъ и дѣйствовало—подъ знакомъ двойного банкротства; въ лучшемъ случаѣ въ критикѣ воцарялась скучная бездарность—начетчики и счетчики статей и идей, не имѣющихъ отношенія къ литературѣ; въ худшемъ случаѣ здѣсь воцарялись эксплуататоры, карьеристы, хищники и сознательные ненавистники красотъ русскаго языка. Это собраніе въ лучшемъ и въ худшемъ случаѣ не считалось съ дѣйствительнымъ дарованіемъ. Любили вялые, нарочитые стихи Некрасова, проглядывая все то, что дѣлало Некрасова подлиннымъ художникомъ слова; проглядѣли Фета, замолчали Баратынскаго, Тютчева, погребли окончательно Каролину Павлову и многихъ другихъ. Потомъ, выдвигая Глѣба Успенскаго, называли Достоевскаго больнымъ талантомъ; Глѣбъ Успенскій былъ все же хотя и небольшой, но талантъ; но далѣе: критическое безвкусіе росло и укоренялось; забывая о Фетѣ, провозгласили поэтомъ уже совершенную бездарность—Надсона; подозрительно относясь къ „безпринципному" Чехову, бракуя его пьесы (стоитъ только вспомнить варварство Литературно-Театральнаго Комитета, состоявшаго изъ двухъ профессоровъ словесности и одного въ свое время популярнаго критика, — комитета, забраковавшаго „Дядю Ваню"), пытались короновать Потапенко. Все шествіе литературной критики за послѣднія 25 лѣтъ шло мимо литературы; все поколѣніе, воспитанное на этой критикѣ, ничего не смыслитъ въ искусствѣ; оттого-то, когда на Россію упалъ, какъ снѣгъ на голову, культъ красоты, онъ отражается и доселѣ въ полномъ неумѣніи критики понять, въ чемъ задачи искусства, и въ безпросвѣтномъ хаосѣ, царящемъ во вкусахъ публики. Честная критика (въ лучшемъ случаѣ) растерялась, а хищники сыграли и продолжаютъ играть на этомъ безправіи, систематически растлѣвая эстетическій вкусъ; такіе „критики", какъ Шебуевы и Пильскіе, еще даже вчера не были возможны, они даже не помѣсь псевдо-эстетовъ и псевдо-гражданственниковъ съ

литературными мародерами, а откровенные паразиты; они — паразиты явные; а сколько неявныхъ паразитовъ отъ критики развелось среди насъ; эти неявные паразиты систематически дѣлаютъ свое дѣло, понося все дѣйствительное, хамски преклоняясь передъ признаннымъ (хотя бы вчера это признанное и ругалось), рекламируя и протаскивая такихъ же, какъ и они въ критикѣ, паразитовъ пера.

Почему со статьями и книгами Стороженки знакомы всѣ, хотя содержаніе этихъ статей и книгъ равно содержанію небольшой библіографической замѣтки или газетной рецензіи, печатаемой петитомъ; а вотъ перлы русской науки—труды Потебни, Александра Веселовскаго, Буслаева, обоихъ Коршей (Валентина Ѳеодоровича и Ѳедора Евгеньевича)—многимъ ли извѣстны? Между тѣмъ въ сочиненіяхъ названныхъ ученыхъ художественное слово, языкъ, высоко чтится. „Литература немыслима безъ слова, и мы остановимся прежде всего на языкѣ и на языкахъ тѣхъ народовъ, литературы которыхъ входятъ въ составъ нашего историческаго очерка"—говоритъ Валентинъ Ѳеодоровичъ Коршъ во вступительной статьѣ къ „Всеобщей исторіи литературы". Слово, способъ его произношенія, степень образности, зависимость содержанія отъ образа, образа отъ слова, а слова отъ психологическихъ и физіологическихъ данныхъ—вотъ та подлинная, научная основа, благодаря которой изящная словесность, какъ моментъ наибольшаго творчества языка, выдѣляется въ самостоятельное цѣлое трудами Штейнталя, Шлейхера, Гумбольдта, Курціуса, Ленормана, Лепсіуса, Брюкке, Потебни, Вакернагеля, Роде и другихъ. Физіологическую сторону произнесенія словъ разработалъ Гельмгольцъ въ своемъ знаменитомъ сочиненіи „Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ".

Анализъ поэтическихъ и литературныхъ произведеній начинается съ анализа языка писателя и поэта, а потомъ уже устанавливается связь между формой матеріала художественнаго изображенія (словомъ) и содержаніемъ этого матеріала (между прочимъ, и идейнымъ содержаніемъ); русская критика, не имѣя никакого отношеніе къ подлинной наукѣ (философіи, исторіи, исторіи культуры, психологіи, естествознанію, этнографіи, языкознанію, даже къ соціологіи), перескакивала черезъ свое собственное амплуа; оттого то съ понятіемъ о критикѣ у лучшихъ людей нашего времени связано понятіе о болтунѣ (въ лучшемъ случаѣ) и гешефтмахерѣ (въ худшемъ); между тѣмъ критикъ, какъ истолкователь художественныхъ красотъ словесности, болѣе чѣмъ кто либо долженъ быть ученымъ, если не можетъ онъ быть художникомъ; но у насъ въ критики идетъ только недоросль...

[8]) Анархическая, импрессіонистическая, даже соціологическая критика почти отсутствуютъ въ чистомъ видѣ; но у насъ есть

критикъ импрессіонистъ, анархистъ, соціологъ. Откуда же этотъ критикъ берется? Чаще всего это все тотъ же критикъ (т.-е. недоросль, не имѣющій своего собственнаго амплуа), прикрывшійся той доктриной или вѣрой, катехизисъ которой имъ вытверженъ на зубокъ, а основанія которой ему вовсе неизвѣстны; извѣстна ли подлинно нашимъ критикамъ-соціологамъ научно-соціологическая литература? Не думаю. Но мнѣ скажутъ: въ критикѣ нужна прежде всего подлинно жизненная нота; но если гдѣ нѣтъ жизни, такъ это подлинно въ атмосферѣ редакцій журналовъ и газетъ, гдѣ самая жизнь носитъ специфическій привкусъ сплетенъ и личныхъ счетовъ; а между тѣмъ тамъ выковываются для подлинной жизнью живущей массы критеріи литературныхъ оцѣнокъ; среди критиковъ у насъ мало людей; такія исключенія, какъ напримѣръ, Гершензонъ, очень и очень рѣдки; если бы наивный читатель имѣлъ возможность слышать хотя бы тѣ разговоры, которые ведутся въ литературной средѣ, онъ давно пересталъ бы вѣрить въ самую литературу; а что такое литературная среда, кто ее образуетъ? Конечно, образуютъ ее не писатели, а критики; подлинный писатель не въ состояніи долго выносить этой среды: вѣдь здѣсь разлагается его дарованіе; критикъ же плаваетъ въ этой средѣ, какъ рыба въ водѣ; здѣсь его критическое „амплуа“ питается дрязгами; здѣсь имѣетъ возможность онъ видѣть всѣ слабости писателя, чтобы наивно воображать, что подсмотрѣлъ оборотную сторону его творчества; среднему критику никогда не понять, что въ литературной средѣ писатель появляется либо въ сознательно надѣтой на себя бронѣ, либо въ ней онъ вращается самыми дурными своими чертами; оборотная, т.-е. скрытая сторона творчества, еще болѣе прекрасна въ писателѣ, чѣмъ его творчество; но только не въ „литературной“ средѣ, состоящей изъ глупцовъ, гешефтмахеровъ и недорослей она проявляется.

[9]) Способы растлѣнія: первый способъ—насмѣшки надо всѣмъ оригинальнымъ въ писателѣ; второй способъ — признаніе, лесть, купля-продажа, заключеніе контракта, на основаніи котораго писатель будетъ объявленъ знаменитостью (и этотъ искусъ долженъ писатель пережить: на признаніе отвѣтить тѣмъ, что запретъ свой домъ для критиковъ, на лесть отвѣтить руганью, на куплю-продажу отвѣтить разоблаченіемъ, а литературной биржѣ противопоставить свой бойкотъ критиковъ); третій способъ растлѣнія — сѣтованіе критики на писателя, что онъ де пережилъ самого себя (когда вдругъ начинается эта нота относительно писателя, вчера называемаго талантливымъ, это почти всегда означаетъ лишь то, что многія сдѣлки, предложенныя критикой, писателемъ этимъ отвергнуты); четвертый способъ растлѣнія—избіеніе писателя критикой, клевета, диффамація, литературный погромъ; пятый способъ растлѣнія—гробовое молчаніе о писателѣ, бойкотъ (наиболѣе трудный

искусъ: бойкотъ можетъ продолжаться десятки лѣтъ); но если и эту стадію подлинный писатель переживетъ, память о немъ будетъ жить среди благодарныхъ потомковъ; а если еще онъ останется живъ (не умретъ съ голоду, отъ болѣзни, не сопьется и т. д.), то вчерашніе клеветники, скупщики душъ и бойкотеры — всѣ, безъ исключенія—будутъ готовы лизать у писателя не только руки, но и ноги.

Современное состояніе критики таково, что писатель, себя уважающій, неминуемо долженъ пережить всѣ попытки растлѣнія его критикой; онъ долженъ знать, что критика будетъ мѣнять тактику относительно него пять разъ; если онъ бѣденъ и ему сулятъ гонорары, имя его печатается огромными буквами и съ нимъ заигрываетъ критика, а онъ все же не намѣренъ продать свою совѣсть, онъ долженъ знать, что ему впереди (очень скоро!) будетъ грозить голодная смерть: онъ будетъ названъ бездарностью, оклеветанъ, друзья отъ него отшатнутся, наконецъ, забудутъ о его существованіи; тогда, только тогда, онъ имѣетъ право сказать себѣ самому: „да, я писатель: молва обо мнѣ долго не умретъ; книги мои не умрутъ тоже"...

Растлѣніе критикой, господство гешефтмахеровъ въ литературной средѣ создало такое положеніе въ литературѣ, что только очень крупная личность (однако, крупнаго дарованія недостаточно) и безусловно жизненная имѣетъ право на болѣе чѣмъ когда-либо почетное званіе писателя; болѣе, чѣмъ когда-либо, это званіе должно горѣть въ душѣ писателя, какъ призывъ къ испытанію воли и твердости; писателемъ нынѣ нельзя быть только съ однимъ талантомъ, или со знаніемъ, или съ сердечной чистотой, но безъ воли, или съ волей, но безъ чистоты: писатель долженъ соединять твердую волю, знаніе, чистоту и талантъ; такое соединеніе возможно лишь тамъ, гдѣ кончаются сферы чувства, ума и воли, потому что писатель подвигомъ жизни долженъ соединить въ себѣ чувство, волю и умъ; такое соединеніе есть мудрость; воистину нынѣ писателемъ можетъ быть лишь мудрецъ. Но истинный писатель не долженъ вѣрить въ себя, какъ въ мудреца; онъ долженъ вѣрить, что ищетъ мудрости, долженъ надѣяться, что придетъ къ ней, долженъ любить ее; если онъ вѣритъ, но не надѣется, или надѣется и не вѣритъ, или и надѣется, и вѣритъ, но не любитъ, онъ—не писатель вовсе. Вѣрой въ свой путь, любовью къ пути, надеждой на этотъ путь отвѣчаетъ онъ и лести, и травлѣ, и бойкоту критики.

[10]) Но прежде всего бросается въ глаза настоятельная задача: изучить памятники древнѣйшей письменности и начертанія письменности; главные типы письма таковы: идеографическій (передается мысль въ начертаніи предмета) и фонетическій

(изображается звукъ рѣчи); письменность у древнихъ мексиканцевъ и египтянъ идеографична; у китайцевъ идеографическій способъ соединенъ съ фонетическимъ; „китайскій языкъ“—говоритъ В. Коршъ—„обладаетъ возможностью создавать новые сложные письменные знаки; число ихъ дѣйствительно огромно; но эти сложные знаки легко разлагаются на составныя части, которыя сведены къ 450-ти фонетическимъ и 214-ти идеографическимъ знакамъ“ („Письменность“). Клинообразное письмо, распространившееся изъ Ассиріи въ Арменію, Персію, Индію, было первоначально идеографическое, а потомъ перешло въ фонетическое; оно вышло изъ употребленія еще до Р. Х.; египтяне наряду съ идеограммами выработали и буквенные знаки; сперва выработали только согласные знаки; гіероглифическое письмо употреблялось на памятникахъ; для обихода употреблялось гіератическое письмо. Шамполіонъ въ сочиненіи „Précis du Système hiéroglyphique“ (1824) разгадалъ египетское письмо; происхожденіе финикійскаго письма изъ египетскаго было доказано Руже; азбука эта, видоизмѣняясь, образовала азбуки еврейскую и арамейскую; она же легла въ основу греческой азбуки; финикійскую азбуку, перенесенную въ Грецію, называли Кадмовой азбукой (до пятаго вѣка до Р. Х.); Кадмова азбука, перенесенная въ Италію, легла въ основаніе латинскаго алфавита.

Къ древнѣйшимъ памятникамъ арійской письменности относятся „Веды“; ведическіе гимны дѣлились на четыре типа: Ригъ-Веды, Аджуръ-Веды, Сама-Веды и Атарва-Веды; каждая Веда дѣлилась на двѣ части (Мантра, Брахманъ); собраніе молитвъ, принадлежащихъ одной Ведѣ, называлось Самгитой. Ведантами назывались окончанія Ведъ; это были Веды, обработанныя особымъ образомъ; собранія поученій для схимниковъ, извлеченныя изъ Веданты и особымъ способомъ обработанныя, назывались Упанишадами. Изъ Упанишадъ развились шесть главныхъ системъ индусской философіи: Ніайя (приписываемая Гаутамѣ), Вейшешика (приписываемая Канадѣ), Веданта (Вьясы), Санкья (Капилы), Іога (Патанджали), Миманса (Жаймини). Къ Ведамъ тѣсно примыкаютъ Смрити—священное преданіе; Смрити состоитъ изъ шести частей; первая часть, Веданга, въ свою очередь состоитъ изъ шести частей (Калпа, или ритуалъ, Сикша, или ученіе о произношеніи, Чхандасъ, или метрика, Ирукта, или объясненіе Ведъ, Вьякарана, или грамматика, Жютишъ, или астрономія); вторая часть, Смарта-Сутра, есть изложеніе обрядовъ; третья часть, Дхармашастра, касается законовъ; четвертую часть, Итихаса, составляютъ эпическія поэмы; пятая часть есть собраніе Пуранъ, или легендъ; шестая часть, Нитишастра, обнимаетъ этику.

Священная литература буддизма заключена въ собраніи его каноническихъ книгъ. Это собраніе состоитъ изъ трехъ частей— Виная, Сутта, Абхидхарма. Первая часть, содержащая правила аскетизма, распадается на пять отдѣловъ: Паражика (изложеніе грѣховъ), Пачитти (описаніе грѣховъ), Махавагга, Чулавагга (изложеніе ежедневныхъ обязанностей), Паравири (обозрѣніе предыдущихъ книгъ). Вторая часть, Сутта, состоитъ изъ проповѣдей Будды и распадается на пять отдѣловъ (Дикха-никая, Межжхима-никая, Самьютта-никая, Ангутта-никая, Кудакка-никая, состоящая изъ пятнадцати подраздѣленій). Третья часть, Абхидхарма, заключаетъ въ себѣ метафизику буддизма и распадается, въ свою очередь, на семь частей.

Къ сочиненіямъ, касающимся санскритской письменности и литературы, кромѣ трудовъ Дейссена и различныхъ мистическихъ и теософскихъ работъ, относятся между прочимъ слѣдующія сочиненія:

Colebrooke. On the Vedas or sacred writing of the Hindus.

R. Roth. Zur Literatur und Geschichte des Weda. 1846.

Albrecht Weber. Akademische Vorlesungen über indische Literaturgeschichte. 1876.

Max Müller. History of ancient Sanskrit-literatur.

M. Haug. The Aitareya Brahmanam of the Rigveda. 1863.

Benfey. Geschichte der Sprachwissenschaft und orientalischen Philologie in Deutschland.

Burnouf. Introduction à l'histoire du Bouddhisme Indien.

Васильевъ. Буддизмъ (томъ 1-й и 3-й).

Koeppen. Die Religion des Buddha (2 vol).

Lassen. Indische Alterthumskunde.

Wilson. Works, vol. III, IV.

Benfey. Pantschatantra. (2 bd) *).

Къ древнѣйшимъ памятникамъ письменности западнаго персидскаго нарѣчія относятся надписи (на скалахъ и дворцахъ). Гротефендъ первый ихъ объяснилъ. Памятникомъ восточнаго нарѣчія является „Зендъ-Авеста" (Писаніе парсовъ); ознакомленію съ этимъ памятникомъ мы обязаны Анкетилю. „Зендъ-Авеста" значитъ толкованіе (зендъ) „Авесты" (текста священнаго писанія). „Зендъ-Авеста" маленькая книга; по преданію „Авеста" состояла изъ 21 книги („наски"); сохранилась 20-ая книга „насковъ"—Вендидадъ; у Персовъ есть еще другія книги (Ясна, Виспередъ). „Зендъ-Авеста", приписываемая Зороастру, состоитъ изъ разнородныхъ отрывковъ; Ясна состоитъ изъ двухъ частей (Старшая, Младшая). Старшая Ясна дѣлилась на Гаты (гимны) и Ясну—Хаптангати. Виспередъ яв-

*) Заимствую библіографію у Минаева.

ляется дополненіемъ къ Гатѣ. Средне-иранская письменность была на двухъ языкахъ: пехлевійскомъ и парсійскомъ. На первомъ изъ нихъ были переводы изъ „Ясны“, „Вендидада“ и „Висперeда“ и самостоятельныя книги (богословскія); сюда многотомная „Динкартъ“ (изложеніе религіозныхъ предметовъ), „Арда—Вирафъ Намакъ“ (видѣнія благочестиваго) „Миноки—Хратъ“ (діалогъ мудреца съ божественной мудростью), „Бундихешнъ“ (парсійская космологія).

Сюда литература:

Fr. Spiegel. Jranische Alterthumskunde. 1878.

Martin Haug. Essays of the sacred language, writngs and religion of the Parsis. 1878.

De-Harlez. Etudes Avestiques. 1877.

Коссовичъ. Четыре статьи изъ Зендавесты, съ присовокупленіемъ транскрипціи, объясненій, критическихъ примѣчаній. 1861.

К. Г. Залеманъ. Очеркъ исторіи древне-персидской или иранской литературы. 1880.

Изъ послѣдняго очерка я заимствую какъ литературу предмета, такъ и данныя.

Къ древнѣйшему памятнику египетской письменности относится кромѣ іероглифическихъ надписей „Книга мертвыхъ“; „содержаніе „Книги Мертвыхъ“ было совсѣмъ закончено... за 2400 лѣтъ до нашей эры“,—говоритъ докторъ Мейеръ („Исторія египетской литературы“). Впослѣдствіи она подвергалась переработкѣ и толкованіямъ, оставившимъ на основномъ текстѣ рядъ наслоеній. Въ „Книгѣ мертвыхъ“ много главъ; самая извѣстная это 125-ая глава; кромѣ этой книги сохранилось много текстовъ и рукописей; сюда: „Книга о возвращеніи къ жизни“, „Книга о подземномъ мірѣ“; литература древняго мемфисскаго періода не дошла до насъ въ первоначальномъ видѣ, кромѣ одной рукописи и надписей на мѣдныхъ рудникахъ. Литература времени распространенія культа Озириса отчасти сохранилась въ позднѣйшихъ спискахъ; сюда „Наставленія царя Аменемхата I своему сыну Узертезену I-му“, „Исторія Санехи“, небольшая повѣсть, „Пѣснь изъ дома блаженнаго царя Антефа“ (написанная для арфиста), „Пѣснь арфиста“, „Письмо Дауфсехруты“ и другія. По свидѣтельству Климента Александрійскаго, египтяне владѣли сорока двумя каноническими книгами, приписываемыми богу Гермесу-Тоту (объ александрійскомъ происхожденіи герметизма см. примѣчаніе къ „Магіи словъ“). Литература періода, слѣдующаго за изгнаніемъ гиксовъ, также велика; вопросъ о подлинности ея сомнителенъ; къ этому періоду относятся многочисленные религіозные гимны; среди стихотвореній, какъ лучшее, Мейеръ, выдвигаетъ стихотворенія Пентаура; отъ времени Рам-

месидовъ остались два отрывка изъ любовныхъ романовъ и двѣ сказки; любимая форма египетской беллетристики того времени — письма; извѣстнымъ писателемъ и поэтомъ былъ Пентауръ; языкъ писемъ — вычуренъ; иностранныя слова часты въ употребленіи (особенно съ сирійскаго языка); часты и семитическія выраженія. Въ 280 году до Р. Х. жрецъ Манееонъ написалъ исторію Египта на греческомъ языкѣ. Культура Египта оканчивается съ разрушеніемъ статуи Сераписа (389 году по Р. Х.).

Сюда литература:

Lepsius. Denkmaeler aus Aegypten, Nubien und Aethiopin.
Select papyri of the British Museum.
Lepsius. Aeteste Texte des Todtenbuches. 1866.
„ Das Todtenbuch der alten Aegypter. 1845.
Ebers. Papyros Ebers, das hermetische Buch über die Arzeneimittel der alten Aegypter. 1875.
Maspero. Du genre épistolaire chez les Egyptiens de l'epoque Pharaonique. 1872.
De Rougé. Recherches sur les monuments qu'on peut attribuer aux six premières dynasties de Manet-
„ hon („Mémoires de l'Acad. des inscriptions. Tome XXVII. I2 partie. 1866).
Mélanges d'archeologie égyptienne et assyrienne. Paris.
Zeitschrift für aegyptische Sprache und Alterthumskunde, herausgegeben von R. Lepsius. 1864, и далѣе.
Journal of the Society of Biblical Archeology. London. 1873, и далѣе.

Какъ литературой, такъ и нѣкоторыми свѣдѣніями, пользуюсь изъ статьи Мейера.

Законы клинообразнаго письма сходны съ письмомъ египетскимъ. Это письмо принадлежало первоначально древнѣйшему народу Сумерійцамъ, обладавшимъ замѣчательной культурой; сумерійцы обладали большой литературой; развитіе этой литературы было прервано нашествіемъ халдеевъ (полусемитовъ); халдеи приняли сумерійское письмо; такъ началась ассиро-вавилонская письменность; сумерійская литература была переведена; смѣшеніе сумерійскихъ и семитическихъ преданій породило особую религію; существуетъ рядъ гимновъ, посвященныхъ богамъ; вавилонская поэзія имѣетъ черты сходства съ еврейской; въ ассирійскомъ переводѣ есть сказанія о вавилонскихъ богахъ; подлинники же были написаны на сумерійскомъ языкѣ: сюда относится описаніе сотворенія міра, вавилонское сказаніе о потопѣ, легенда, впослѣдствіи легшая въ основу греческаго миѳа о Деметрѣ и Персефонѣ; не-

большіе остатки научной литературы вавилонянъ дошли до насъ въ библіотекѣ Ассурданапала.

Еврейскіе памятники письменности даны намъ въ Библіи. „Пятикнижіе“ Моисея приписывалось разнымъ авторамъ; особенно же „Второзаконіе“.

Сюда:

Hausrath. Geschichte der alttestamentlichen Literatur 1868.
„ Neutestamentliche Zeitgeschichte. 1868—74.
Nöldeke. Die alttestamentliche Literatur. 1868.
Fürst. Geschichte der biblischen Literatur. 1867—70.

Что касается до древней письменности китайцевъ, то они указываютъ на исторіографію своей страны уже съ начала царствованія императора Яо (2357 до Р. Х.). Памятникомъ письменности такого рода является по Васильеву („Очеркъ исторіи китайской литературы“) книга „Шу-цзинъ“; далѣе указываютъ на книги „Па-со“, „И-ли“ и такъ далѣе. Но Васильевъ полагаетъ, что письменность окрѣпла въ Китаѣ уже послѣ Конфуція; собраніе изреченій Конфуція „Лунь-юй“ тому доказательство. Къ сочиненіямъ, предшествовавшимъ Конфуцію, Васильевъ гадательно относитъ „И-дзинъ“. Конфуцію приписываютъ, между прочимъ, книгу „Ши-цзинъ“; это — сборникъ стихотвореній, состоящій изъ четырехъ отдѣловъ (Го-фынъ, Сяо-я, Да-я, Шанъ-Сунъ).

Эти краткія данныя заимствую у Васильева.

[11]) Конечно, попытки къ описанію были; развѣ всѣ сколько-нибудь монументальныя критическія изслѣдованія, или, по крайней мѣрѣ, все цѣнное въ нихъ, не есть описаніе? Дѣло въ томъ, что моментъ описанія здѣсь взятъ, какъ средство; цѣлью является то или иное критическое объясненіе; между тѣмъ систематическое описаніе уже само собой переходитъ въ объясненіе; но систематическаго описанія крупнѣйшихъ памятниковъ словесности нѣтъ; только иногда въ лучшихъ сочиненіяхъ современности мы наталкиваемся на попытки описать что-либо. При этомъ описывается главнымъ образомъ содержаніе; такъ четыре тома Гервинуса, посвященные шекспировскому творчеству, были бы въ десять разъ цѣннѣе, если бы они были посвящены описанію только одной драмы, но описанію систематическому, гдѣ описаніе начиналось бы съ метрическихъ, ритмическихъ и другихъ стилистическихъ особенностей Шекспира, а потомъ уже былъ бы и переходъ къ содержанію. Что касается памятниковъ античной культуры, то относительно нихъ мы чаще приближаемся къ подлинной задачѣ описанія; и какъ скоро описаніе начинаетъ преобладать надъ размышленіемъ и субъективной, предвзятой оцѣнкой, мы получаемъ драгоцѣнный матеріалъ, позволяющій намъ строить

выводы въ томъ или другомъ направленіи. „Если требуется изобразить въ рѣчи предметъ болѣе или менѣе сложный,—говоритъ Бэнъ,—необходимо соблюдать нѣкоторый методъ“, другими словами, нужно обладать „умѣньемъ описывать“. Я не согласенъ съ Бэномъ въ томъ отношеніи, что умѣніе описывать является уже результатомъ опыта описанія; умѣніе описывать предполагаетъ субъективную точку зрѣнія, выдвигающую одни предметы описанія и устраняющую другіе; нѣтъ: описаніе должно начаться съ послѣдовательнаго описанія всего того, что бросается намъ въ глаза въ поэтическомъ произведеніи; открывая сборникъ стихотвореній, я прежде всего вижу строки, соединенныя въ строфы; я и долженъ начать описаніе съ естественной послѣдовательности, въ которой элементы, входящіе въ цѣлое, предстаютъ моему сознанію; такая естественная послѣдовательность выдвигаетъ сначала форму поэтическаго произведенія, а потомъ уже въ формѣ усматривается и содержаніе; слѣдовательно: описаніе начинается съ формы. „Главное правило при описаніи,—продолжаетъ Бэнъ,—давать вмѣстѣ съ перечисленіемъ частей общій очеркъ, или схему предмета въ цѣломъ его объемѣ, этотъ очеркъ часто сопровождается опредѣленіемъ формы или наружнаго вида предмета“. Опять-таки я несогласенъ съ Бэномъ; схема описанія должна быть естественной; она—какъ бы отпечатокъ въ памяти опыта многихъ описаній; опытъ же описанія начинается съ естественнаго перечисленія признаковъ предмета, какъ они являются наблюдателю во времени; опытъ описанія обнаруживаетъ естественный порядокъ въ описаніи; этотъ же порядокъ впослѣдстіи является схемой. Знать схему описанія можетъ лишь тотъ, кто много и долго упражнялся въ описаніи; схема описанія уже результатъ описанія, а не начало его; если эта схема является не какъ результатъ описанія, эта схема—искусственна; она тогда—субъективная схема.

„Описаніе легче и виднѣй достигаетъ своей цѣли,—продолжаетъ Бэнъ,—если оно индивидуально, т.-е. представляетъ предметъ при всѣхъ условіяхъ даннаго момента времени“. Данное опредѣленіе описаніе опять-таки по нашему выдвигаетъ случайный признакъ описанія, а не существенный; есть предметы описанія, мѣняющіеся въ условіяхъ времени (какъ-то: картина природы зависитъ отъ освѣщенія, времени года и т. д.); есть же предметы описанія, не мѣняющіеся въ этихъ условіяхъ; какъ-то: форма художественнаго произведенія; поэма, написанная ямбомъ, вперемежку съ пэанами не превратится въ поэму, написанную хореемъ; данная метафора не станетъ метонимiей; а поскольку описаніе начинается именно съ фор-

мальныхъ признаковъ предмета, постольку индивидуальный моментъ описанія отодвигается до момента описанія содержанія; внѣ-индивидуальное описаніе предшествуетъ индивидуальному; основанія описательной схемы должны покоиться на чемъ-то внѣ-индивидуальномъ.

Самъ Бэнъ признаетъ, что, разсматривая каждый звукъ языка, мы находимъ нѣкоторыя общія, а не индивидуальныя правила, какъ то: „труднѣе всего произносятся мгновенные согласные (p, t, k), а легче всего гласные звуки"; вотъ уже внѣиндивидуальный критерій для сужденія относительно мелодичности даннаго намъ предмета описанія (стиля). „Словами и предложеніями занимается грамматика, а сочиненіемъ словесность... Сочиненіе есть послѣдовательное изложеніе мыслей автора о предметѣ... Названіе „словесность" дается наукѣ, устанавливающей основы классификаціямъ и критическому обсужденію сочиненій, по возможности твердому, чуждому произвола. Отношенія здѣсь словесности къ критикѣ тѣ же, что у законодательной инстанціи къ судебной. „Словесностью", или „литературою" называется возможно полная сумма сочиненій... принадлежащихъ извѣстному языку... Словесность совмѣщаетъ въ себѣ „стилистику, теорію прозы и теорію поэзіи". (Классовскій. „Основанія словесности" I ч. стр. 1—3). И далѣе—средства „художественнаго слога" составляютъ языкъ поэзіи... Изученіе поэзіи... составляетъ ея этіологію, а изслѣдованія законовъ и проявленій поэзіи... составляютъ ея теорію" (Классовскій. I ч. 131—133).

Разборъ стиля, анатомія формы является поэтому наиболѣе существеннымъ результатомъ внѣиндивидуальнаго описанія; на практикѣ всякое мало-мальски послѣдовательное описаніе стиля приводитъ насъ къ цѣлому ряду открытій, касающихся времени поэтическаго произведенія, его эпохи и т. д. Важную роль играетъ описаніе и изученіе формы литературныхъ памятниковъ; стоитъ только вспомнить вопросъ о текстѣ гомеровскихъ поэмъ. Гомеровскія поэмы изучены со всѣхъ точекъ зрѣнія; но систематическаго описанія ихъ у насъ нѣтъ до сихъ поръ; между тѣмъ вопросъ о подлинности дошедшаго до насъ текста рѣшается исключительно ихъ стилистической формой.

Наиболѣе древній списокъ „Илліады" относится къ десятому вѣку. Съ конца XVIII столѣтія начинается критическое изученіе и описаніе текста. Вопреки Аристарху стали сомнѣваться въ подлинной принадлежности „Илліады" и „Одиссеи" одному автору (д'Обиньякъ, Перро, Вико, Вудъ); Вольфъ въ сочиненіи „Prolegomena ad Homerum" (1795) пытался доказать, что Гомера никогда не существовало. На сторону Вольфа склонялись Гумбольдтъ, Бёттихеръ и братья Шлегели. Шиллеръ, Фосъ, Сенъ-Круа,

Гёте держались взглядовъ противоположныхъ. Ницшъ въ сочиненіи „Meletemata de historia Homeri" на основаніи изученія греческой письменности опровергъ Вольфа. Велькеръ пришелъ къ тому же. Гротъ (англичанинъ) пытался занять среднее мѣсто между обоими теченіями. (См. подробности въ сочиненіи В. Корша „Исторія греческой литературы"). Сложнаго гомеровскаго вопроса давно уже не существовало бы, если бы съ давнихъ поръ мы имѣли систематическое описаніе стилей; стилистика, будучи точной наукой, не прибѣгала бы къ исторіи, этнографіи и лингвистикѣ; наоборотъ: она сама бы рѣшала свои проблемы и помогала бы историкамъ литературы разрѣшать спорные вопросы о принадлежности автору или эпохѣ тѣхъ или иныхъ произведеній искусства.

[12]) Подлинно серьезный взглядъ на то или иное искусство, основанный не на теоріи только, но и на практикѣ, можетъ дать только художникъ; постановка эстетической проблемы принадлежитъ гносеологу; развитіе же этой проблемы должно предполагать въ авторѣ изслѣдованія какъ освѣдомленность въ вопросахъ гносеологическихъ, такъ и внутреннее знаніе сущности процессовъ творчества; вся же эмпирика эстетики, какъ науки, принадлежитъ художнику; мнѣ могутъ возразить, что изслѣдованія второго рода недоступны художникамъ; я не стану опровергать ходячіе взгляды на то, будто художникъ не способенъ къ теоретическому мышленію; образцовая книга скульптора Гильдебранта („Das Problem der Form")—явное опроверженіе этихъ ходячихъ взглядовъ. Что же касается установленія эмпирическихъ законовъ въ области стиля, ритма, версификаціи, то научное обоснованіе этой области эстетики, вѣрю, будетъ принадлежать поэтамъ, художникамъ, музыкантамъ. Въ настоящее время съ полной увѣренностью можно сказать, что если кто-нибудь работаетъ въ области эстетическаго эксперимента у насъ въ Россіи, то только поэты, а вовсе не профессора литературы, незнакомые ни съ какимъ экспериментомъ— ни съ научнымъ, ни съ эстетическимъ. Если кто-нибудь дѣйствительно практически знаетъ, что есть техника и анатомія стиля, то только писатели, только поэты. Здѣсь невольно припоминаю случай, бывшій со мною лѣтъ восемь тому назадъ; я пришелъ въ гости къ уважаемому мной поэту и читалъ ему свои стихи; вмѣсто одобренія или порицанія я услышалъ отъ поэта рядъ теоретическихъ сужденій и практическихъ указаній, касающихся стихосложенія, съ какими мнѣ никогда не приходилось встрѣчаться ни въ эстетическихъ изслѣдованіяхъ, ни на университетскихъ лекціяхъ; я подумалъ, что если бы записать эти указанія, то вышла бы небольшая брошюра, опровергающая рядъ многотомныхъ критическихъ разглагольствованій, потому что здѣсь были бы не висящія въ воздухѣ сентенціи и идеи, а факты, факты и

факты; только поэтъ съ опытомъ творчества въ душѣ и съ фактами въ рукахъ въ настоящее время можетъ съ достаточнымъ вѣсомъ касаться вопросовъ поэтики и стилистики; только поэтъ можетъ въ этихъ вопросахъ быть ученымъ изслѣдователемъ; средній профессоръ словесности и эстетики отстоитъ отъ научной эстетики за милліонъ верстъ, почивая въ облакахъ и туманахъ своихъ часто пустопорожнихъ словоизверженій. Въ настоящее время съ увѣренностью можно сказать, что любой безусый юнецъ-модернистъ средняго дарованія понимаетъ болѣе въ вопросахъ экспериментальной поэтики, нежели почтенный профессоръ исторіи литературы, справляющій юбилей. Моими скромными занятіями въ области лирическаго эксперимента и описанія я обязанъ не тому, что я освѣдомленъ въ нѣкоторыхъ вопросахъ точной науки, философіи и эстетики, а тому, что я самъ знаю по опыту, что есть процессъ творчества, что есть техника въ этомъ процессѣ; слушая разглагольствованія профессоровъ о томъ, что имъ никакъ неизвѣстно, трудно удержаться подчасъ отъ непочтительной улыбки; но тутъ не до улыбки, если вспомнить, что разглагольствованія эти систематически портили эстетическій вкусъ ряду поколѣній, отвлекая отъ подлинныхъ задачъ пониманія прекраснаго въ сторону безпочвенныхъ обобщеній и ненужныхъ изысканій. Если бы не существовало каѳедръ по теоріи и исторіи литературы, можно съ увѣренностью сказать, что современное русское общество не было бы столь безграмотно въ вопросахъ искусства.

Вѣрно говоритъ Гете, касаясь одного поэта: „Это былъ рѣшительный талантъ, одаренный острыми чувствами, силою воображенія, памятью, способностью легко схватывать и представлять, легко владѣющій ритмомъ, проницательный, остроумный и притомъ разносторонне-образованный; короче, онъ обладалъ всѣмъ, что нужно, чтобы создать въ жизни вторую жизнь посредствомъ поэзіи“. (Wahrh. u. Dicht. Sämmtl. Werke, IV B. 118). Поэтъ долженъ обладать не только однимъ пресловутымъ „нутромъ“ или острыми чувствами (взглядъ на поэта, какъ на пассивнаго медіума); нѣтъ: активность и пытливость характеризуютъ поэта въ большей мѣрѣ, нежели пассивная отдача себя переживаніямъ: остроуміе, способность къ знанію, память, наблюдательность и образованіе суть неотъемлемыя черты поэтическаго дарованія; отличіе художника отъ ученаго должно заключаться въ томъ, что всякій художникъ, при желаніи, можетъ стать и ученымъ; наоборотъ: типичный ученый никогда не можетъ одновременно быть и художникомъ.

[13]) Основанія научныхъ эстетикъ будущаго несомнѣнно будутъ независимы, или въ немногихъ чертахъ зависимы, отъ метода

экспериментально-психологическихъ эстетикъ Фехнеровской школы; тѣмъ не менѣе нельзя отрицать великаго освобождающаго значенія Фехнеровской „Vorschule der Aesthetik" (Leipzig. 1876 г. 2 части) отъ превратной и неустойчивой метафизической эстетики прошлаго; статистика Фехнера весьма интересна, какъ интересны приводимыя имъ таблицы.

Ниже переписываю одну изъ таблицъ, приведенныхъ Фехнеромъ, касающихся отношенія высоты картинъ къ ихъ ширинѣ; Фехнеръ измѣрялъ процентное отношеніе высоты художественнаго изображенія къ ширинѣ во многихъ картинныхъ галлереяхъ; обозначая черезъ „h" высоту, черезъ „b" ширину, и приводя числовые показатели отношенія къ опредѣленной метрической долѣ къ вышинѣ, онъ получилъ слѣдующую таблицу:

Мѣра.	Число.	Мѣра.	Число.
0,29	13	0,40	9
30	15	41	17
31	13	42	14
32	20	43	14
33	21	44	12
34	9	45	15
35	17	46	10
36	13	47	17
37	22	48	10
38	26	49	12
39	8	50	4

(„Vorschule der Aesthetik", 2 часть, стр. 277).

Число означаетъ количество картинъ даннаго отношенія въ данной художественной галлерѣе.

[14]) Забѣгая впередъ, скажемъ: подобно тому, какъ ябмъ и трохей, благодаря допущенію спондеевъ и пиррихіевъ, стремятся къ пэаническимъ и эпитритнымъ формамъ, такъ же и амфибрахій, благодаря возможности въ немъ бакхическихъ, анти-бакхическихъ формъ и фигуры „— — —" можетъ переходить въ эпитритныя формы: такъ въ четырехстопномъ амфибрахіи:

◡ — ◡ | ◡ — ◡ | ◡ — ◡ | ◡ — ◡ |,

изъ-за накопленія долгихъ, можетъ образоваться строка съ бакхіями:

◡ — — | — — ◡ | — — ◡ | — — — |.

Примѣръ:

И здѣсь я | , вдаль глядя, | пыль видѣлъ | : тамъ врагъ былъ.

Но эта же теоретическая строка аналогична трехстопному эпитриту (комбинація эпитрита четвертаго со вторымъ); такъ:

◡ — — — | — ◡ — — | ◡ — — — | ,

то-есть,

И здѣсь я, вдаль | глядя, пыль ви | дѣлъ: тамъ врагъ былъ.

Накопленіе бакхіевъ тяжелитъ амфимбрахій.

Обратной формулы, т.-е. разложенія амфибрахія въ пэаны, не бываетъ; но комбинація пэана второго съ четвертымъ въ диметрѣ (◡ — ◡◡ | ◡◡◡ — | ◡), ритмически прочитываема, какъ трехстопный амфибрахій (◡ — ◡ | ◡◡◡ | ◡ — ◡), у котораго средняя стопа ослаблена до трибрахія.

[15]) Дактиль, благодаря накопленію долгихъ, можетъ превращаться въ кретикъ.

Напримѣръ, дактиль:

— ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | ,

изъ-за накопленія долгихъ,—какъ въ нижеслѣдующей строкѣ: „Видѣлъ — серпъ | острый въ высь | быстро плылъ | въ ночи мглу“,—изобразимой метрически въ формѣ кретиковъ:

— ◡ — | — ◡ — | — ◡ — | — ◡ — | .

Точно такъ же теоретически дактиль обратимъ въ бакхій и комбинацію эпитритовъ. Обратный размѣръ для трехстопнаго дактиля есть комбинація пэановъ перваго съ третьимъ, т.-е.,

— ◡◡ | ◡◡◡ | — ◡◡ = — ◡◡◡ | ◡◡ — ◡ | ◡.

[16]) Аллитераціи вовсе не изучены и не систематизированы; среди встрѣчающихся аллитерацій, пожалуй можно выдѣлить три самостоятельныя группы:

I. Аллитерація въ собственномъ смыслѣ, прямая, когда въ словахъ мы наблюдаемъ стеченіе одинаковыхъ буквъ (согласныхъ):

a) Когда слова начинаются съ одной буквы („серпъ свѣтилъ“ Гоголь).

b) Когда начинаются съ группы буквъ („свѣтлый серпъ свѣтилъ“).

c) Когда соотвѣтственныя буквы или группы встрѣчаются, независимо отъ начала слова; напримѣръ, „бархаты въ хатѣ разложены“; здѣсь хт въ первомъ случаѣ въ серединѣ слова, во второмъ въ началѣ.

d) Когда одинъ разъ аллитерирующая группа встрѣчается въ одномъ словѣ, въ другой разъ въ двухъ смежныхъ словахъ; напримѣръ: „встрѣча въ сумракѣ“...

II. Аллитерація въ собственномъ смыслѣ (обращенная), когда звуки аллитерирующихъ группъ идутъ въ обратномъ порядкѣ; напримѣръ: „свѣтлая встрѣча“; здѣсь повторяется аллитерирующая группа въ первый разъ прямо св, а во второй разъ въ обратномъ порядкѣ вс; этотъ видъ аллитераціи обильно встрѣчается въ образцовой русской прозѣ, какъ напримѣръ, у Гоголя. Всѣ виды прямыхъ аллитерацій сохраняютъ силу и для обращенныхъ.

III. Скрытая аллитерація; она имѣетъ мѣсто, когда повторяются не отдѣльные звуки или группы звуковъ, а звуки и группы звуковъ эквивалентные; напримѣръ: „Берегъ вѣчнаго веселья“, гдѣ б переходитъ въ в; „Улыбкой ласковыхъ рѣчей“; здѣсь плавное л переходитъ въ плавное р; такого рода аллитерація создаетъ сложную прихотливость въ словесной инструментовкѣ.

Наконецъ, три указанныхъ группы аллитерацій могутъ, соединяясь, давать и болѣе сложныя группы; такъ, въ словахъ „свѣтлая встрѣча“ аллитерируютъ собственно четыре буквы, „т“ аллитерируетъ съ „т“ просто, св съ вс (обращенная аллитерація); наконецъ, л съ р (скрытая аллитерація).

[17]) Здѣсь Некрасовское творчество неожиданно приближается къ Верхарну („Campagnes hallucinées“, „Villages illusoires“).

МАГІЯ СЛОВЪ.

Статья печатается впервые. Читалась въ видѣ реферата въ обществѣ „Свободной эстетики“ въ 1909 году.

[1]) Полнѣе можно было бы развить нашъ взглядъ о звучащемъ пространствѣ, исходя изъ схематизма чистыхъ понятій разсудка, какъ это развивается у Канта; отсылаю читателей къ примѣчанію статьи „Принципъ формы въ эстетикѣ“, гдѣ я подробнѣе касаюсь этого вопроса.

[2]) Далеко не всякое словообразованіе отправляется отъ элементовъ звукоподражательныхъ; символизмъ языка несравненно тоньше и глубже. Сюда „Записки по русской грамматикѣ“ Потебни. Для опредѣленія словеснаго творчества мы имѣемъ богатый матеріалъ, встрѣчающій насъ въ сравнительномъ языковѣдѣніи; и далѣе: передъ нами исторія развитія живыхъ языковъ; весь этотъ матеріалъ, однако, не говоритъ намъ еще ничего существеннаго о первобытныхъ формахъ рѣчи; всякое заключеніе отъ законовъ развитія извѣстныхъ языковъ къ исторіи развитія первобытной рѣчи есть заключеніе по аналогіи, и только по аналогіи; съ другой стороны, предъ нами процессъ живой рѣчи; стоитъ болѣе пристально вглядѣться въ возникновеніе новыхъ

словъ, чтобы отчасти внутренно пережить процессъ образованія живой рѣчи; психологія поэтическаго (миѳическаго) творчества и историческій матеріалъ образуютъ двѣ крайнихъ точки, между которыми колеблются всѣ заключенія о творчествѣ языка.

[3]) „Въ быту, проникнутомъ идеями рода“,—говоритъ Александръ Веселовскій,— „знаніе выражалось въ формахъ генеалогіи: откуда что пошло? На это отвѣтили многочисленныя légendes des origines“. („Историческая поэтика“). Но эти легенды въ свою очередь связаны съ метафорическимъ языкомъ; творчество символовъ объединяло знаніе, познаніе, заклинаніе въ одномъ словѣ. Въ нѣкоторыхъ школахъ восточной мудрости сама магія словъ коренится хотя бы уже въ томъ, что слово нерасторжимо съ дыханіемъ; дыханіе же есть символъ жизненности; эзотерическій смыслъ самого движенія въ дыханіи; дыханіе уже есть въ Пралайѣ. Въ тайной доктринѣ вопросъ о дыханіи связанъ съ вопросомъ о причинѣ всего; въ Ведантѣ и Ниайѣ nimitta (причина творенія) противополагается upadana (матеріальной причинѣ). Въ Санкьѣ pradhana соединяетъ причину творенія съ матеріальной причиной; по ведантистамъ-адваитистамъ наши способы познанія говорятъ намъ лишь объ upadana; вотъ почему можно сказать, что дыханіе себя не сознаетъ: оно, по Блаватской,—всесуществованіе, но не Всесущество; и оно же—причина словъ; вотъ почему мистическая практика Индіи такое значеніе придаетъ дыханію въ нашемъ смыслѣ, пріурочивая къ вдыханію и выдыханію звуки словъ; такъ, мистическое слово „Омъ“ произносилось слѣдующимъ образомъ: „аа“ (идетъ глубокое вдыханіе); потомъ—„еоу“ (идетъ глубокое выдыханіе); наконецъ, пресѣченіе выдыханія „м“ (закрываніе губъ); слово „Омъ“ произносилось въ три порціи: 1) вдыханіе, 2) выдыханіе, 3) прекращеніе выдыханія; первый моментъ символизировался съ моментомъ творчества (Брама); второй моментъ съ моментомъ сохраненія творенія (Вишну); третій моментъ съ гибелью міра (Шива); все же слово или символизировало Троичность, или являлось магическимъ ключемъ къ уразумѣнію символа Троицы (Тримурти); въ практической Іогѣ при упражненіи въ дыханіи нужно было произносить священное слово „Омъ“. Слово „Омъ“ соединяющее звукъ, религіозный символъ и практику дыханія, было воистину магическимъ словомъ.

Великое значеніе словъ особенно выдвинуто въ такъ называемой магической литературѣ; эти книги часто опираются на герметическую литературу, приписываемую то Гермесу Трисмегисту, то древнѣйшему миѳическому законодателю Египта Тоту; время происхожденія герметической литературы по оффиціальнымъ даннымъ—александрійскій періодъ; провѣрка неоффиціальныхъ данныхъ—затруднена. Лактацій заявляетъ, что Гермесъ Трисмегистъ почти

проникъ въ Истину; Луи Менаръ („Hermès Trismégiste“ traduction complète) приводитъ слѣдующія данныя о герметической литературѣ:

Въ эпоху Возрожденія на герметическую литературу смотрѣли, какъ на подлинныя данныя древней египетской теологіи; въ ней видѣли первоисточникъ философіи Платона и орфизма; дальнѣйшія изысканія установили апокрифическій характеръ герметическихъ книгъ. Казабонъ приписываетъ эти книги еврею или христіанину, Яблонскій („Pantheon Aegyptiorum“) относитъ герметизмъ къ гностицизму. Крейцеръ, хотя и видитъ здѣсь слѣды болѣе ранней (египетской) теологіи, однако относитъ сочиненія Трисмегиста къ наиболѣе позднимъ памятникамъ греческой философіи. Четырнадцать отрывковъ изъ герметическихъ книгъ напечатаны подъ общимъ заглавіемъ „Poimander“, хотя собственно это заглавіе носитъ лишь одинъ изъ отрывковъ; есть еще діалогъ „Asclèpios“, извѣстный по переводу, ложно приписанному Апулею; существуютъ кромѣ того многочисленные отрывки изъ герметическихъ книгъ, сохраненные Кирилломъ Александрійскимъ, Лактанціемъ и др. Важнѣйшій изъ нихъ—извлеченіе изъ діалога „Священная книга“. Луи Менаръ разсматриваетъ герметическую литературу, какъ литературу, въ которой сочеталась философія Греціи съ религіозными воззрѣніями Египта; можно установить связь между „Книгой Бытія“, „Пастыремъ народовъ“ и сочиненіями Филона. Христіанская метафизика—результатъ перекрестныхъ вліяній герметизма, гностицизма и философіи неоплатонниковъ. Христіанское ученіе о Логосѣ (Словѣ, какъ принципѣ) въ процессѣ своего возникновенія сохранило двойственное начало: Слово, какъ метафизическій принципъ; и Слово, какъ магическое (или теургическое) заклятіе; недаромъ мистическія секты того времени пріурочили метафизику Слова и ученіе герметизма къ утвержденію, что существуетъ нѣкая азбука маговъ, гдѣ каждой буквѣ соотвѣтствуетъ число и образъ; изъ числового значенія буквъ развилась каббалистика. Все средневѣковье полно этой многообразной реминисценціей герметизма.

Вопросъ о подлинномъ взаимодѣйствіи между Египтомъ и Греціей запутанъ; Греція, по мнѣнію многихъ, не понимала сущности Египта. Герадотъ излишне сближаетъ Египетъ съ Греціей. Діодоръ видитъ въ египетскихъ богахъ обожествленныхъ героевъ; Плутархъ, наоборотъ, видитъ въ нихъ—демоновъ. Порфирій видитъ въ египетскихъ божествахъ обожествленную природу; Ямблихъ связываетъ египетскую религію со своей теософіей; онъ увѣряетъ, что сокровенныя религіозныя воззрѣнія Египтянъ открываются въ герметизмѣ.

Часто сближали „Poimander“ Трисмегиста съ „Пастыремъ“ Гермеса, современника апостоловъ. „Пастырь“—апока-

липтическая книга, пользовавшаяся большимъ уваженіемъ у первыхъ христіанъ. Авторъ „Пастыря“, по мнѣнію Луи Менара,— еврей, котораго эллинизмъ едва коснулся; авторъ же „Пимандра“ знакомъ съ египетской мистикой, нѣкоторыми халдейскими вѣрованіями и съ Платономъ; по мнѣнію Луи Менара, „Евангеліе“ отъ Іоанна и „Пимандръ“ были написаны приблизительно въ одно и то же время.

Въ противоположность ученымъ, относящимъ герметическую литературу къ эпохѣ уже сравнительно поздняго александризма, до сихъ поръ существуетъ стремленіе у оккультистовъ связать герметизмъ съ древнѣйшей теософіей маговъ; вліяніе Платона и Филона на герметическую литературу объяснялось обратнымъ вліяніемъ Египта на Платона; существуетъ преданіе, что Платонъ былъ посвященъ въ египетскія мистеріи и тринадцать лѣтъ изучалъ герметическую науку подъ руководствомъ маговъ Охоапса, Сехнуфиса и др.; у оккультистовъ есть преданія, что священная тайна словъ — едина у разнообразныхъ народовъ; разнообразное истолкованіе священнаго языка породило многообразіе догматовъ. Блаватская въ „Doctrine Secrète“ доказываетъ, что Индія— единственная страна, гдѣ среди посвященныхъ адептовъ остался ключъ къ пониманію этого языка; въ Египтѣ же послѣ гибели Мемфиса этотъ ключъ началъ утрачиваться; въ подтвержденіе своей мысли она приводитъ мнѣніе Гастона Масперо, который свидѣтельствуетъ о многообразіи религіозныхъ вѣрованій Египта, не сведенныхъ къ единству („Guide au Musée de Boulacq“).

Современные теософы опираются на Блаватскую; они утверждаютъ вмѣстѣ съ послѣдней, будто бы посвященные въ высшія ступени получаютъ ключъ къ пониманію священнаго языка въ тайныхъ книгохранилищахъ по несуществующимъ въ нашихъ библіотекахъ манускриптамъ и путемъ устнаго обученія; съ уничтоженіемъ александрійской библіотеки, мистическія братства розыскали и возстановили все, что могло касаться тайнаго знанія; въ Индіи послѣдніе цѣнные манускрипты были изъяты изъ употребленія въ царствованіе императора Акбара; такъ спрятанъ подлинный текстъ Ведъ; Блаватская ссылается на оріентологовъ, указывающихъ на исчезновеніе манускриптовъ, прежде извѣстныхъ; такъ, пропали книги Лао-дзы; его „Тао-те-кингъ“ вовсе непонятенъ М. Мюллеру безъ комментаріевъ; Лао-дзы приписываютъ огромное количество нынѣ не найденныхъ книгъ; пропалъ рядъ документовъ, устанавливающихъ связь между еврейскими книгами и халдейскими; такъ, въ первомъ вѣкѣ до Р. Х. Александръ Полигисторъ сдѣлалъ выдержки изъ сочиненія Берозія, жреца храмы Белы; но само сочиненіе, какъ и выдержки Полигистора, пропало. Тоже относительно буддійской литературы. Изъ 333 томовъ Канджура и Танджура многое утеряно.

Нѣкоторые изъ оккультистовъ разсматриваютъ „Сифру-Дезніуту“ евреевъ, какъ древнѣйшій документъ тайнаго знанія; первоначально онъ былъ написанъ на таинственномъ нарѣчіи „Sen-Zar“ подъ внушеніемъ высшихъ существъ, давшихъ эту книгу Сынамъ Свѣта въ центральной Азіи; „Sepher-Iezirah“, томы Кіу-Ти у китайцевъ, Пураны и Книга Чиселъ суть многообразныя транскрипціи и компиляціи первоначальной книги „Сифры“.

Тоже приблизительно говоритъ Сентъ-Ивъ д'Альвейдръ въ своемъ монументальномъ сочиненіи „Mission des Juifs“ (Paris. 1884. Calmann Lèvy); основанія нашей науки и миѳологіи есть результатъ демократизаціи тайны священныхъ храмовъ. „Въ Ведантѣ Вьясы, въ Мимансѣ, въ Вейшешикѣ Канады, въ Ніайѣ Готамы, Іогѣ Патанджали, въ Санкьѣ Капилы отображаются споры этой эпохи (т.-е. эпохи начала демократизаціи), и изреченія, посредствомъ которыхъ эсотеризмъ проникъ въ Грецію, Римъ, Александрію, Византію, въ схоластику, въ христіанскую философію, начиная со Скотта Эригены и кончая Бюхнеромъ и Малешоттомъ“. („Mission des Juifs“).

Наиболѣе священныя имена, какъ то имя Бога живого (Ягве, Іегова) евреевъ, по ученію каббалистовъ и теософовъ, составлены такъ, что каждая буква имени имѣетъ особый священный смыслъ. Интересно, что говоритъ по этому поводу Фабръ д'Оливе („La Langue hébraique restitue“. 1815): „это имя (ieve) являетъ прежде всего знакъ, указывающій на жизнь, удвоенный и образующій корень „EE“; этотъ корень еще не употребляется, какъ имя; онъ — глаголъ, отъ котораго всѣ остальные глаголы лишь производятся. Посреди находится значекъ V— значекъ сущаго; сущее помѣщено между безначальнымъ прошедшимъ и будущимъ; къ этимъ тремъ буквамъ (EVE=Ева, жизнь) приставлена буква J — знакъ потенціальнаго проявленія Вѣчности.— Четыре магическихъ Знака I E V E (Ягве=Іегова) даютъ Имя Бога Живого“.

„Божественное единство подъ именемъ „Wodh“ разсматривалось, какъ непостижное по существу, какъ стоящее внѣ синтеза знаній“,—говоритъ Сентъ-Ивъ д'Альвейдръ.—„Первое проявленіе этого единства, доступное Душѣ и Духу Человѣческому, являлось, какъ андрогинно соединенная діада. Эта діада называлась въ святилищахъ I—EVE, Ишвара-Пракрити, Озирисъ-Изида и т. д. и т. д. Моисей взялъ изъ святилищъ Египта и Эѳіопіи наименованіе этой діады; еврейскій первосвященникъ разъ въ году передъ священниками произносилъ это Имя:

IEVE. Таковъ Богъ Моисея, четыре буквы котораго соотвѣтствуютъ четыремъ ступенямъ знанія; первая буква выражаетъ мужское начало вселенной или Міровой Духъ; три слѣдующія буквы означаютъ женское начало міра, Душу Міра, Жизнь (Вѣчную Еву). („Mission des Juifs". 257 p.) Шюре въ своемъ сочиненіи „Les Grands Initiés" популяризируетъ взгляды Фабра д'Оливе и д'Альвейдра; онъ пишетъ: „IEVE. Первая буква окрашена бѣлымъ свѣтомъ, три остальныя сверкаютъ подобно переливающемуся огню, въ которомъ вспыхиваютъ всѣ цвѣта радуги... Въ заглавной буквѣ Моисей приводитъ мужское Начало, Озириса, Духа творческаго по преимуществу; EVE — способность зарождающую, небесную Изиду"... Блаватская въ „Разоблаченной Изидѣ" пишетъ приблизительно тоже: „Имя Евы состоитъ изъ трехъ буквъ; имя Адама написано одной буквой; не слѣдуетъ читать „Iéhovah", но Iéva, или Eve. Адамъ первой главы—Адамъ Кадмонъ"... Далѣе Блаватская говоритъ, будто твореніе жены земного Адама изъ ребра есть отдѣленіе Дѣвы и паденіе ея въ грѣхъ рожденія; тогда Дѣва становится Скорпіономъ, то есть, эмблемой матеріи и грѣха; такимъ образомъ Блаватская самый эмблематизмъ библейскихъ символовъ выводитъ не только изъ эмблематизма буквъ и чиселъ, но и изъ эмблематизма зодіакальныхъ созвѣздій; здѣсь астрологія, Каббала и образы книги Бытія какъ бы приводятся къ единству; десять ветхозавѣтныхъ патріарховъ (до Потопа), черезъ которыхъ говорило само Божество, суть десять лучей-зефиротовъ Каббалы. Позднѣе въ „Тайной доктринѣ" Блаватская говоритъ слѣдующее: „Слово Iéhovah имѣетъ много этимологическихъ начертаній, но единственно подлинныя начертанія встрѣчаются въ Каббалѣ. Iève — начертаніе Ветхаго Завѣта; его произносили слѣдующимъ образомъ: Ia-va... Өеодоритъ утверждаетъ, что самаритяне произносили это слово Iahva, а евреи—Iaho" („Doctrine Secrète". 3 Volume, p. 159 — 160). Интересно, что соединеніе первой буквы (Iod) со второй (Heh) образуютъ Binah. Если принять во вниманіе, что еврейская буква Iod символизировала мужской половой органъ, а „Hovah" была Евой, матерью живущаго, то соединеніе этихъ начертаній въ имени Бога (Iéhovah) символизировало первую причину рожденія жизни, какъ Существо Гермафродитное.

Тоже и со словомъ „Элогимъ" (Aelohim); Фабръ д'Оливе указываетъ на то, что это слово составное; оно состоитъ изъ „Aelo" и „Hoâ"; Aelo, происходитъ отъ корня „Ael", выра-

жающаго возвышенность, силу; „Ноâ“ — одно изъ священныхъ именъ Бога; любопытно, что д'Альвейдръ, указывая на кельтское происхожденіе еврейскихъ и халдейскихъ преданій, производитъ слово „Кельтъ“ отъ корня „Eld“ или „Old“; здѣсь открывается связь корней „Ael“ (возвышенность) и „Eld“; слово Ka-Eld (Celte) означало собраніе старѣйшихъ, и т. д. и т. д.

Изъ книгъ, относящихся къ затронутому вопросу, назовемъ между прочимъ слѣдующія:

Fabre d'Olivet. La langue hébraique restituée. 1815.
" " Histoire philosophique du genre humain.
" " Vers dorés de Pythagore.
Lenorman. Histoire de la Magie.
Maury. La magie et l'astrologie.
Eliphas Lèvi. Dogmes et rites de la haute magie.
" " Histoire de la Magie.
Saint-Iver d'Alveydre. Mission des souverains.
" " Mission des Juifs.
H. P. Blavatsky. Isis Unveiled. (I и II v.).
" La doctrine secrète. (I—III v.).
Louis Ménard. Hermès Trismégiste.
Kiesewetter. Geschichte des Occultismus.

Мы касаемся здѣсь лишь нѣкоторыхъ книгъ; книги Ленормана и Кизеветтера носятъ освѣдомительный характеръ. Книги Блаватской представляютъ собой пеструю смѣсь удивительныхъ обобщеній, въ которыхъ спутанность, фантастика и подчасъ неосторожное обращеніе съ цитатами спорятъ съ талантомъ и острой проницательностью. Литература, касающаяся тайныхъ знаній, необозрима. Мы раздѣляемъ здѣсь первоисточники (какъ-то „Зохаръ“, сочиненія Маймонида и т. п.) отъ компиляціи, истолкованій и пр.

Отдѣльно стоитъ разросшаяся нынѣ теософская литература; сюда относимъ мы сочиненія А. Безантъ, Шюре, Паскаля, Лэдбиттера, Мида, Р. Штейнера, Гартмана, Синнета и др.

Изъ журналовъ, посвященныхъ вопросамъ теософіи, укажемъ: „Theosophist“, „Revue théosophique“, „Lotus—journal“, „Annales Théosophiques“, „Adyar Bulletin“, „Theosophical Review“, „Isis“, „Theosophy in India“, „Neue Lotosblüthen“, „Bolletino della Sezion Italiana“, а у насъ „Вѣстникъ Теософіи“

[1]) Въ христіанской мистикѣ это значеніе слова подчеркнуто у евангелиста Іоанна: „Въ началѣ было Слово, и Слово было у Бога, и Богъ былъ Слово“.

Замѣчательное совпаденіе приводитъ Луи Менаръ въ „Пимандрѣ“: „Этотъ свѣтъ—я; и онъ—Разумъ, твой

Богъ, внутренній по отношенію къ природѣ, выходящей изъ мрака; и свѣтоносное Слово Разума— Сынъ Божій".

Евангеліе отъ Іоанна.	Гермесъ Трисмегистъ.
„Оно (Слово) было въ началѣ у Бога". „Все чрезъ Него нáчало быть, и безъ него ничто не нáчало быть, что нáчало быть". „Въ немъ была жизнь, и жизнь была свѣтъ человѣковъ". „И свѣтъ во тьмѣ свѣтитъ, и тьма не объяла его". „Былъ свѣтъ истинный, который просвѣщаетъ всякаго человѣка, приходящаго въ міръ".	„Они (Слово и Разумъ) неотдѣлимы, потому что ихъ жизнь—единство". „Слово Божіе снизошло въ низшія сферы къ творенію природы, и соединилось съ Творческимъ Разумомъ, ибо они подобны". „Въ жизни и свѣтѣ—отецъ всего". „И слово святое снизошло въ природу отъ свѣта". „То, что видитъ и слышитъ въ тебѣ, есть Слово Всевышняго; Разумъ же—Богъ Отецъ".

Привожу эту параллель изъ книги Луи Менара. У Филона слово Логосъ есть, по выраженію Трубецкого, во-первыхъ, энергія Божества, во-вторыхъ, связь міра и какъ бы его душа и, въ-третьихъ, сотворенный посредникъ между Богомъ и міромъ; Плутархъ отожествляетъ Логосъ съ Озирисомъ, христіанская мистика — со Христомъ.

Сюда:

A. Ritschl. Entstehung d. Altkatholischen Kirche.

Wendland. Quaestiones Musonianae de Musonio stoico clementis Alexandrini aliorumque auctore. 1886.

Edersheim. Life and Time of Iesus the Messiah. 1894.

Dembowski. Die Quellen d. christl. Apologetik. 1878.

Clemens Alexandrinus. Stromata.

Siegfried. Philo d. Alexandrier.

Von Arnim. Quellenstudien Zu Philo v. Alex. 1888.

Massébiau. Le classement des oevres de Philon. 1884.

Weber. Die Lehren des Talmud.

Wendland. Neu endeckte Fragmente Philos. 1891.

Volkmann. Leben, Schriften und Philosophie d. Plutarch von Chaeronea. 1869.

R. Heinze. Xenocrates. 1892.

Кн. Сергѣй Трубецкой. Ученіе о Логосѣ. Томъ первый. 1900.

Cornill. Einleitung in das A. T.

Hakmann. Zukunftserwartung d. Iesaia. 1893.

Robertson Smith. The prophets of Israel.

Bäthgen. Beiträge z. Semit. Religionsgesch. 1888.

Bertholet. Zu Iesaia. 1899.

Sellin. Serubabel, ein Beitrag zur Gesch. d. messianischen Erwartung. 1898.
Iensen. Babylonische Kosmologie.
Hermann Schultz. Alttestamentliche Theologie. 1885.
Maspéro. Histoire ancienne des peuples de l'Orient.
Dalman. Der leidende und sterbende Messias. 1888.
„ Die Warte Iesu.
Holtzmann. Lehrbuch d. Neutestam. Theologie. 1897.
Meinhold. Iesu und das Alte Testament. 1896.
Freudenthal. Der vorchristliche judische Gnostizismus. 1899.
Blau. Das altjüdische Zauberwesen. 1898.
Schwab. Vocabulaire de l'angélogie. 1897.
Everling. Die paulinische Angelogie und Dämonologie. 1888.
Stübbe. Iüdisch-babylonische Zaubertexte. 1895.
Gunkel. Schöpfung und Chaos.
„Pistis Sophia" ed. Schwarze-Petermann. 1851.
Anz. Ursprung d. Gnost.
Hönig. Die Ophiten.
Harnack. Gesch. d. altchristl. Litteratur.
„ Lehrbuch der Dogmengeschichte.
Anrich. Das antike Mysterienwesen in seinem Einfluss auf das Christentum.
Bigg. The christian platonists of Alexandria.
Arnold Meyer. Iesu Muttersprache. 1896.
Lietzmann. Der Menschensohn. 1896.
Schurer. Geschichte. d. jüdisch. Volkes im Zeital. Iesu Christi.
Schmekel. Die Plilos d. mittleren Stoa. 1892.
Wachsmuth. Die Ansichten d. Stoiker über Mantik u. Dämonen. 1860.
Hateh. The influence of greek ideas and usages upon the christian church. 1891.

[5]) Сила пѣсни, по Веселовскому, стала общимъ мѣстомъ европейскихъ балладъ. „Откуда берется пѣсня у пѣвца? Его пѣсня-заговоръ властна надъ богами" (А. Веселовскій). Самый процессъ пѣсенно-поэтическаго творчества есть процессъ заклинанія; заклинаніе творитъ образы; слово творитъ плоть; слово, получившее въ образѣ плоть, впослѣдствіи становится видѣніемъ демона, открывающимся пѣснотворцу. Древнее представленіе объ Аполлонѣ, какъ о поэтическомъ образѣ, превращается въ представленіе объ Аполлонѣ, покровителѣ Музъ; онъ держитъ въ рукѣ лиру, данную ему Гермесомъ; такъ объясняетъ Веселовскій рожденіе легенды объ Аполлонѣ-Мусагетѣ.

ОПЫТЪ ХАРАКТЕРИСТИКИ РУССКАГО ЧЕТЫРЕХСТОПНАГО ЯМБА.

Статья печатается впервые; она служитъ какъ бы добавленіемъ къ той части статьи „*Лирика и экспериментъ*", которая касается ритма; предлагаемая статья возникла изъ примѣчанія къ названной выше статьѣ; первоначально у меня было намѣреніе издать отдѣльной книгой тотъ матеріалъ по ритму, который мнѣ удалось собрать; у меня была мысль издать мои ритмическія схемы „*Евгенія Онѣгина*", Пушкинскихъ поэмъ и сравнительныя характеристики ритмовъ поэтовъ, которыя находятся въ моемъ распоряженіи; но изданіе этихъ схемъ весьма затруднительно по чисто типографскимъ причинамъ; вотъ почему я и рѣшилъ пополнить статью „*Лирика и экспериментъ*" тремя пояснительными статьями: „*Опытъ описанія ямба*", „*Описаніе пушкинскаго стихотворенія*" и „*Морфологія диметра*". Всѣ три статьи писались, какъ объяснительныя примѣчанія къ „*Лирикѣ*"; но примѣчанія разрослись, и я былъ принужденъ включить ихъ въ книгу въ видѣ самостоятельныхъ статей; этимъ объясняется нѣкоторый болѣе спеціальный характеръ предлагаемой статьи; конечно, я могъ бы расширить свою работу и написать дальнѣйшія статьи, касающіяся ритма, средствъ изобразительности и словесной инструментовки; такими статьями въ задуманномъ мной главѣ явились бы статьи „*Архитектоника ритмическихъ фигуръ*", „*Лирическая поэзія и математика*". Но задуманныя статьи слишкомъ отклонили бы меня въ сторону; излишняя детализація въ вопросѣ о ритмѣ, кромѣ того, вышла бы изъ предѣловъ задуманной книги; поэтому я ограничиваюсь лишь немногимъ въ изложеніи того матеріала по вопросу о ритмѣ, который находится въ моемъ распоряженіи.

[1]) Вотъ нѣкоторые изъ излюбленныхъ ритмическихъ пріемовъ того или иного поэта:

Ломоносовъ: максимумъ въ соединеніи двухъ строкъ слѣдующаго начертанія „◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ — ◡", или одна строка „◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ — ◡", а другая „◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡ —"; далѣе, максимумъ фигуръ, построенныхъ на ускореніи второй стопы + третья; далѣе—максимумъ двухъ соединенныхъ малыхъ угловъ.

Вяч. Ивановъ: максимумъ ритмическихъ строкъ между метрическими; максимумъ спондеевъ, а слѣдовательно, и эпитритовъ и т. д.

СРАВНИТЕЛЬНАЯ МОРФОЛОГІЯ РИТМА РУССКИХЪ ЛИРИКОВЪ ВЪ ЯМБИЧЕСКОМЪ ДИМЕТРѢ.

Статья печатается впервые.

Я располагаю достаточнымъ матеріаломъ для того, чтобы высказать болѣе рѣшительныя соображенія относительно ритма русскихъ лириковъ въ ямбическомъ диметрѣ.

Что касается хореическаго диметра, то я располагаю значительно меньшимъ матеріаломъ.

Хореическій диметръ въ общемъ слѣдуетъ ямбическому диметру. У Ломоносова мы встрѣчаемъ чрезвычайно мало хореевъ; его трудно даже привести къ какой бы то ни было единицѣ сравненія; вотъ таблица хореическихъ ускореній у нѣкоторыхъ поэтовъ (пэановъ первыхъ и третьихъ).

	1 ст.	2 ст.	3 ст.	1-3 ст.	2-3 ст.	1-2 ст.	Сумма.
Дмитріевъ	159	8	273	68	0	0	440
Державинъ	203	37	254	73	0	0	494
Жуковскій	226	9	294	94	2	1	529
Пушкинъ	272	3	321	150	0	0	596
Языковъ	271	1	352	141	0	0	624
Лермонтовъ	270	6	276	126	0	0	552
Павлова	277	10	294	118	0	0	571
Бенедиктовъ	227	1	312	106	0	0	540
Полонскій	258	4	317	137	1	1	581
Брюсовъ	179	0	265	60	0	0	384

Изъ этой таблицы видно, что общая сумма ускореній на соотвѣтствующей порціи диметра увеличивается въ хореяхъ сравнительно съ ямбами; кромѣ того: мы усматриваемъ нѣкоторое перемѣщеніе ускореній на стопахъ; ускоренія третьей стопы слегка понижаются; ускоренія второй стопы значительно понижаются сравнительно съ ямбами; но зато ускоренія первой стопы увеличиваются почти вдвое.

Структура хореическаго диметра въ общемъ слѣдуетъ структурѣ ямбическаго диметра у отдѣльныхъ поэтовъ; такъ: ускоренія второй стопы Державина (37) въ хореяхъ значительно падаютъ сравнительно съ ускореніями этой стопы у Державина въ ямбахъ (139); но все же число Державина (37) значительно превышаетъ суммы хореическихъ ускореній поэтовъ, слѣдующихъ за нимъ (9, 3, 1, 6, 10, 7, 4, 0), какъ и въ ямбахъ, гдѣ за суммами 139, 110 и т. д. слѣдовали 33, 90, 33 и т. д.

Тоже и относительно суммы ускореній первой стопы (203), которая у Державина менѣе слѣдующихъ суммъ Пушкина, Языкова, Лермонтова и др. (272, 270 и т. д.).

Языковъ и въ хореяхъ (такъ же, какъ и въ ямбахъ) превышаетъ суммы хореическихъ ускореній (440, 494, 529, 596, 552) своей суммой 624; такъ же, какъ въ ямбахъ, ускоренія второй стопы (1) незначительны сравнительно съ ускореніями прочихъ стопъ (9, 3, 8, 37, 6 и т. д.). Словомъ, можно думать, что хореическій диметръ слѣдуетъ въ общихъ чертахъ ямбическому диметру, хотя пропорція ускореній на стопахъ здѣсь иная.

[1]) Что касается до другихъ поэтовъ, современниковъ Пушкина, то вотъ статистическія рубрики главныхъ фигуръ для Козлова, Дельвига и Веневитинова.

	Дельвигъ.	Веневитиновъ.	Козловъ.
Ускоренія первой стопы	103	63	57
„ второй	80	51	37
„ третьей	333	355	313
„ первой и третьей	50	25	21
„ второй и третьей	9	0	1
Сумма ускореній	516	467	407
Точки	37	34	31
Сумма мелодій	27	28	19
Большой острый уголъ	24	13	14
Малый острый уголъ	27	16	9
Квадратъ	4	5	2
Прямоугольникъ	45	24	25
Сумма фигуръ 1, 3—2	60	29	13
Сумма фигуръ 1—3	123	45	66
Сумма крышъ	19	4	2
Сумма фигуръ 1, 2, 3	88	28	20
Сумма фигуръ всѣхъ	271	102	100
Отношеніе	2	$4^1/_2$	4

Вотъ совпаденія этихъ поэтовъ въ статистическихъ рубрикахъ съ прочими:

Веневитиновъ совпадаетъ съ—		Козловъ совпадаетъ съ—	
Козловымъ въ	12 рубр.	Веневитиновымъ	12
Некрасовымъ	9	Надсономъ	12
Бенедиктовымъ	7	Случевскимъ	7
Толстымъ	7	Брюсовымъ	7
Мережковскимъ	7	Озеровымъ	6
Озеровымъ	6	Батюшковымъ	6
Жуковскимъ	6	Майковымъ	6
Меемъ	6	Баратынскимъ	5
Нелединскимъ	5	Полонскимъ	5

Лермонтовымъ	5	Толстымъ	5
Майковымъ	5	Городецкимъ	5
Случевскимъ	5	Языковымъ	5
Брюсовымъ	5	Державинымъ	4
Ивановымъ	5	Меемъ	4
Богдановичемъ	4	Некрасовымъ	4
Дмитріевымъ	4	Ломоносовымъ	3
Пушкинымъ	4	Нелединскимъ	3
Языковымъ	4	Капнистомъ	3
Павловой	4	Пушкинымъ	3
Полонскимъ	4	Лермонтовымъ	3
Фетомъ	4	Мережковскимъ	3
Сологубомъ	4	Дмитріевымъ	2
Капнистомъ	3	Блокомъ	2
Баратынскимъ	3	Ивановымъ	2
Блокомъ	3	Вл. Соловьевымъ	2
Ломоносовымъ	2	Фетомъ	1
Державинымъ	2	Жуковскимъ	0
Тютчевымъ	2	Тютчевымъ	0
Вл. Соловьевымъ	1	Павловой	0

Ясно, что оба поэта въ ритмѣ своемъ не придерживаются пушкинской школы; оба близки другъ къ другу; индивидуальное различіе въ бо́льшемъ вліяніи на Веневитинова Жуковскаго, а на Козлова Баратынскаго и Батюшкова.

Что же касается до ритма Дельвига, то онъ несравненно ближе къ Пушкину, Жуковскому и Державину; Дельвигъ—замѣчательный ритмикъ; о немъ многое можно было бы сказать; къ сожалѣнію, я еще не составилъ статистической таблицы ритма Дельвига, когда писалъ свою статью „Морфологія диметра“. Впрочемъ Дельвигъ не вноситъ чего-либо существенно новаго въ ритмическую классификацію поэтовъ, предлагаемую читателямъ въ концѣ статьи; интересно, что и обиліемъ ускореній второй стопы, и ходомъ „◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ —“ Дельвигъ напоминаетъ поэтовъ XVIII столѣтія.

ОПЫТЪ ОПИСАНІЯ СТИХОТВОРЕНІЯ ПУШКИНА „НЕ ПОЙ КРАСАВИЦА ПРИ МНѢ“.

Статья печатается впервые; ея задача—дать примѣръ описанія формы; какъ я справился съ задачей описанія формы, судить не мнѣ; я придерживаюсь того мнѣнія, что независимо отъ содержанія, или даже отношенія содержанія къ такъ называемой формѣ, въ этой послѣдней кроются уже сами по себѣ призна-

ки художественнаго совершенства; поэтому формализмъ описанія въ моей статьѣ—намѣренный; никто не станетъ сомнѣваться во внутреннихъ достоинствахъ описываемаго стихотворенія; моя задача — указать достоинства формы; поэтому содержанія касаюсь я лишь въ самыхъ необходимыхъ мѣстахъ, гдѣ самая форма уже переходитъ въ содержаніе, сливаясь съ нимъ въ недѣлимое единство.

[1]) Помимо отвлеченнаго ритма, спондеи, знаки препинанія и паузныя формы играютъ существенную роль въ ритмической структурѣ стиха.

Отъ паузныхъ формъ (a, b, c, d, e) отличаю я еще нѣкоторую рубрику, имѣющую отношеніе къ ритму; накопленіе односложныхъ словъ, а также комбинація многосложныхъ съ двусложными въ строкахъ, носящихъ ритмическое ускореніе, тяжелятъ стихъ, независимо отъ ускоренія. Вотъ двѣ строки одинаковой ритмической (съ точки зрѣнія отвлеченнаго ритма) значимости; одна, принадлежащая Языкову, такова: „Быстрина и глубина“; другая, принадлежащая Полонскому, такова: „Потому | что | и | безъ | слова“; начертанія обѣихъ строкъ: „⌣ ⌣ ⌣—⌣ ⌣ ⌣—“; слѣдовательно, обѣ строки равноритмичны; между тѣмъ это не такъ; обиліе неударяемыхъ односложныхъ тормазятъ стихъ Полонскаго; въ такомъ случаѣ, казалось бы, богатство отвлеченнаго ритма еще не гарантируетъ насъ отъ тяжеловѣсности стиха; но это только кажется; на самомъ же дѣлѣ поэты, богатые отвлеченнымъ ритмомъ, богаты и конкретнымъ ритмомъ; поэты, бѣдные и неоригинальные въ отвлеченномъ ритмѣ бѣдны и въ ритмѣ конкретномъ; такъ, строки Полонскаго, Бенедиктова, Случевскаго въ среднемъ состоятъ изъ частыхъ комбинацій односложныхъ съ двусложными.

Въ строкѣ типа „⌣⌣—⌣—⌣—⌣“ Полонскій, Случевскій, Бенедиктовъ часто тяжелятъ ритмъ вышеупомянутымъ образомъ; вотъ примѣры типичныхъ для нихъ строкъ:

„Чтобъ | хоть | тамъ | свободнымъ словомъ“... (Полонскій), „Для | того ль | чтобъ | всѣ | сказали“... (Полонскій), „Надо | рвомъ скала крутая“... (Бенедиктовъ), „По-надъ лавкой рядъ иконъ“... (Случевскій), „И | когда | я | вдругъ | явилась“... (Полонскій), „И | со | лба | стеръ | потъ | холодный“... (Бенедиктовъ), „Ни | одинъ | на | свѣтѣ смертный“... (Случевскій), „И | къ | лицу его склонилась“... (Полонскій), „Чтобъ | для | блага смертныхъ рода“... (Бенедиктовъ), „И | отъ | солнца тѣнь бросала“... (Полонскій), и т. д.

Во всѣхъ этихъ строкахъ ускореніе первой стопы (пэанъ третій), округляющее строку, звучитъ некрасиво изъ-за тяжеловѣсной комбинаціи односложныхъ съ двусложными (паузная форма „e“). Такія строки типичны для хореевъ Полонскаго, Бенедиктова, Случевскаго; наоборотъ: для хореевъ Пушкина и Языкова характерны

ускоренія на словахъ многосложныхъ; напримѣръ, „Равнодушно бури жду"... (Пушкинъ), „Цѣловалъ тебя въ уста"... (Языковъ), „Однозвучный жизни шумъ"... (Пушкинъ), „Убирала синій сводъ"... (Языковъ), „Азраилъ среди мечей"... (Пушкинъ), „Изукраситъ ихъ луна"... (Языковъ), „Щеголяй избыткомъ силъ"... (Языковъ), „Заворчалъ на нихъ отецъ"... (Пушкинъ), „Промѣняешь ты, поэтъ"... (Языковъ), „Прибѣжали въ избу дѣти"... (Пушкинъ), „Лучезарна слава эта"... (Языковъ), и т. д.

Конечно у первой группы поэтовъ встрѣчаются гладкія строки, и обратно; но % этихъ строкъ Бенедиктова и др. малъ, сравнительно съ шероховатыми строками.

Тоже для строки типа: „◡◡—◡◡◡—◡"...

Напримѣръ:

„Потому | что | и | безъ | слова"... (Полонскій), „Для | чего | я | не | манкенъ"... (Полонскій), „И | какъ | будто | колесница"... (Полонскій), „Закружились | какъ | отъ | чаду"... (Полонскій), „И | не | даромъ | изъ | окольныхъ"... (Полонскій), „Но | меня | не | удержала"... (Бенедиктовъ), „Но | на | мѣстѣ, | гдѣ | плескаться"... (Бенедиктовъ), „И | какъ | снѣгъ | убѣлено"... (Бенедиктовъ), „Ну, | а | быть | безъ | убѣжденій"... (Случевскій), „Гдѣ | по | дебрямъ | непроглядныхъ"... (Случевскій).

Наоборотъ: „Загуляетъ голова"... (Языковъ), „Самобытными мечтами"... (Языковъ), „Поэтическихъ заботъ"... (Языковъ), „Порпурово-золотое"... (Языковъ), „Лучезарно возстаетъ"... (Языковъ). „Бельведерскій Аполлонъ"... (Пушкинъ), „Вдохновеннаго досуга"... (Пушкинъ), „Взволновалася рѣка"... (Пушкинъ), „Пріумолкла у окна"... (Пушкинъ), и т. д.

Даже въ правильномъ хореѣ мы встрѣчаемъ различіе: „Море блеска, гулъ, удары"... (Языковъ), „Этотъ образъ, этотъ цвѣтъ"... (Языковъ), „Буря гонитъ рядъ за рядомъ"... (Языковъ), „Тихи были зыби водъ"... (Языковъ).

Насколько неуклюжи, по сравненію съ этими строками, строки Полонскаго: „Я | иду | подъ | сводъ | какихъ-то"... „Помню | все, | какъ | я — дрожала"... „Вдругъ | какъ | будто | самъ | Равана"... Или Бенедиктова: „Бьюсь | я, | вьюсь | я, | какъ | песчина"... „Вдругъ | какъ | будто | что | плеснуло"... Случевскаго: „Снялъ | клобукъ | да | мнѣ | то | въ ноги"... (Случевскій), „Мчимся | мы | — и | нѣтъ | намъ | счета"... (Случевскій).

[2]) Сюда относятся случаи неправильной акцентуаціи или иска-

женія словъ; примѣры: „Чѣмъ отравленъ, чѣмъ боленъ я“... (Щербина), „Черезвычайно весела“... (Пушкинъ), „И тѣ дѣла не умрутъ“... (Державинъ), „Котомою добрыхъ дѣлъ“... (Державинъ), „Напротивъ—живя безбожно“... (Державинъ), „Идетъ осень златовласа“... (Державинъ), „Чтобы тысячамъ дѣвочкамъ“... (Державинъ), „Лучше плясокъ и пѣнья“... (Каролина Павлова), „Дохтуровъ—отвагой равный“... (Жуковскій), „Всплаmеняй, любовь, ты насъ“... (Дмитріевъ), „Убралъ онъ весло свое“... (Языковъ), „Ей дѣятельность поэта“... (Языковъ), „Проходятъ тучи полкъ за полкомъ“... „Подъ небомъ Шиллера и Гете“... (вмѣсто Гёте) и т. д.

СОДЕРЖАНІЕ.

Отпечатано въ Москвѣ въ типографіи
„Русскаго Товарищества“.


ΜΟΥΣΑΓΕΤΗΣ

ВЯЧЕСЛАВЪ ИВАНОВЪ. Эллинская религія страдающаго Бога. Опытъ религіозно-исторической характеристики. (Выйдетъ въ августѣ 1910 г.).

ВОЛЬФИНГЪ. Музыка и модернизмъ. Книга статей. (Выйдетъ въ іюнѣ 1910 г.).

ЭЛЛИСЪ. Русскіе символисты. (Бальмонтъ, Брюсовъ, Бѣлый). Москва. 1910 г. Цѣна 2 р.

БОРИСЪ САДОВСКОЙ. Русская Камена. Державинъ, Пушкинъ, Брюсовъ. Денисъ Давыдовъ. Веневитиновъ. Полежаевъ. Бенедиктовъ Мей. Гр. Ал. Толстой. Полонскій. Тургеневъ. Фетъ. (Выйдетъ лѣтомъ 1910 г.).

АДОЛЬФЪ ГИЛЬДЕБРАНТЪ. Проблема формы въ изобразительныхъ искусствахъ. Переводъ съ 8-го нѣмецкаго изданія В. Фаворскаго и Н. Розенфельда подъ ред. Г. А. Рачинскаго.

Къ изданію будутъ приложены многочисленные автотипичные снимки на отдѣльныхъ листахъ, библіографическій указатель и біографическая замѣтка о Гильдебрандѣ. (Выйдетъ въ августѣ 1910 г.).

З. Н. ГИППІУСЪ. Собраніе стиховъ. Книга вторая. Москва, 1910 г. Цѣна 1 р.

СЕРГѢЙ СОЛОВЬЕВЪ. Апрѣль. Вторая книга стиховъ. Москва. 1910. Цѣна 2 р.

ЭЛЛИСЪ. Stigmata. Первая книга стиховъ. (Выйдетъ въ октябрѣ 1910 г.).

АЛЬМАНАХЪ СТИХОВЪ книгоиздательства «Мусагетъ». (Готовится).

ИЗДАНІЯ  «ОРФЕЙ».

ГЕРАКЛИТЪ ЕФЕССКІЙ. Фрагменты. Пер. В. О. Нилендера. Выйдетъ лѣтомъ 1910 г.).

РЭИСБРУКЪ УДИВИТЕЛЬНЫИ. Одѣяніе духовнаго брака. Вступительная статья М. Мэтерлинка. Пер. Михаила Сизова. (Выйдетъ въ маѣ 1910 г.).

НОВАЛИСЪ. Лира Новалиса въ переложеніи Вячеслава Иванова (Выйдетъ въ августѣ 1910 г.).

БАЛЬЗАКЪ. Серафита. Пер. Ал. Чеботаревской. Вступительная статья Вячеслава Иванова. (Выйдетъ въ августѣ 1910 г.).